

Ramon Martí Alsina, entre la inercia romántica y la pulsión realista

Lecturas interpretativas para un escenario pictórico ecléctico*

Francesc M. Quílez i Corella
Museu Nacional d'Art de Catalunya
francesc.quilez@mnac.cat

RESUMEN

Abrumados por el peso de los convencionalismos estilísticos, los historiadores del arte aceptamos los modelos teóricos sin cuestionarnos la validez universal de los mismos. Esta reflexión viene al hilo de un artículo que profundiza en el legado artístico del pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894), cuya veta realista, más que discutible, sometemos a revisión. En cierto sentido, la producción del artista refleja la ambivalencia estética de la pintura catalana de la época, deseosa, por un lado, de enraizarse en las corrientes europeas más vanguardistas, pero, al mismo tiempo, incapaz de desprenderse de la tradición romántica más localista. Las obras de Martí Alsina transmiten el aliento de la pintura europea y, más concretamente, muestran el reflejo desmayado de las composiciones de Gustave Courbet (1819-1877). En este contexto de búsqueda de las novedades artísticas, convertido en un fenómeno de europeización, en el que la ciudad de París se erige en el principal referente, la pintura catalana del último tercio del siglo XIX perfila una identidad estética de características muy eclécticas, presidida por una dinámica vacilante, propia de las realidades artísticas dependientes. En este marco histórico, coexistirán diferentes corrientes pictóricas: tardorromanticismo, realismo incipiente, preciosismo fortunista, que cristaliza en una crónica del ascenso social de la burguesía, e incluso, como máxima novedad, el cultivo de una tímida temática social de raigambre popular.

Palabras clave:

Ramon Martí Alsina; pintura del siglo XIX; realismo; Courbet

ABSTRACT

Ramon Martí Alsina, Between Romantic Inertia and a Drive towards Realism. Interpretive Readings for an Eclectic Pictorial Scenario

Overwhelmed by the weight of stylistic conventionalisms, art historians accept theoretical models without questioning their universal validity. This consideration serves as a basis for an article on the artistic legacy of the painter Ramon Martí Alsina (1826-1894), whose arguably realistic vein we consider. To a certain extent, the artist's production reflects the aesthetic ambivalence of the Catalan painting of the time, which aimed to follow the avant-garde European trends but, at the same time, was unable to rid itself of local romanticist tradition. Martí Alsina's pieces transmit the essence of European painting, and more specifically, reveal a faint reflection of Gustave Courbet's (1819-1877) compositions. In a search for new artistic trends, reduced to a phenomenon of Europeanization in which Paris was the main reference, the Catalan painting of the last third of the nineteenth century forged an aesthetic identity with very eclectic features characterized by a hesitant dynamic typical of dependent artistic realities. Several artistic trends coexisted in this historical framework such as late Romanticism, incipient Realism, and the preciousness inspired by Fortuny, which materialized in a chronicle of the social ascent of the bourgeoisie and, whose major novelty was the timid development of social themes rooted in popular culture.

Keywords:

Ramon Martí Alsina; 19th-century painting; Realism; Courbet

El mes de diciembre de 1894, el escritor y pintor Marià Vayreda (1853-1903) publicó, en las páginas del diario *L'Olotí*, un artículo dedicado a glosar la figura de Ramon Martí Alsina (1826-1894). Siguiendo el modelo retórico de los obituarios, el texto realizaba un elogio entusiasta del pintor, reconociendo su meritoria contribución al proceso de formación de la escuela catalana de paisaje. Sin embargo, debajo de esta forma literaria laudatoria, se escondían determinados pasajes menos condescendientes y en los que el autor no dudaba en señalar algunas de las lagunas que, a su juicio, desdibujaban el quehacer pictórico de Martí Alsina. Sirva de ejemplo, de la idea que queremos expresar, el siguiente fragmento:

[...] ¿Fou en Martí i Alsina una personalitat completa? Potser no. Potser el seu propi entusiasme el portà, en alguns casos, massa lluny. Potser el mateix acarnissament amb què lluitava, el cegà alguna vegada, fins al punt de danyar-se amb les seves pròpies armes [...]. Pintor d'ànima ardent, d'imaginació inacabable i de facilitat esbalaïdora, les seves obres cabdals es ressenten de poca meditació. En el seu avorriment per tot el que eren preceptes d'escola, oblidà un element importantíssim (oblit que el portà a la decadència): la correcció¹.

Desde su reconocida fama de artista impetuoso, la figura de Ramon Martí Alsina (figura 1) ocupa un lugar de honor en el contexto pictórico catalán de la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de sus indudables méritos y de su singular contribución al proceso de conexión con las tendencias realistas europeas más vanguardistas, entre los que cabría destacar su acreditada

capacidad de trabajo o la fuerza arrolladora y pasional con la que afrontó el proceso creativo, sus resultados no siempre fueron satisfactorios ni alcanzaron, salvo episodios puntuales, un alto nivel de excelencia cualitativa. De hecho, su itinerario artístico dibuja una trayectoria desigual y una producción en la que se suceden y alternan momentos presididos por realizaciones felices con otros trabajos más irregulares².

La discontinuidad de su carrera artística, marcada por continuos altibajos, obliga a replantearse el juicio excesivamente positivo con el que la historiografía catalana ha valorado su creatividad. No compartimos la visión apologética, y casi hagiográfica, que observa una actitud reverencial con toda la obra del pintor, sin establecer distinciones. Pensamos que esta visión acrítica no permite realizar una tarea de criba que ayude a diferenciar la aureola romántica — que acompaña al personaje y proyecta la imagen de un pintor rebelde e irreducible al orden establecido³ — de una obra que presenta evidentes oscilaciones cualitativas.

Llegados a este punto, resulta obligado revisar determinados tópicos metodológicos. En primer lugar, es necesario cuestionar la vigencia del modelo historiográfico vasariano, según el cual la personalidad artística es el fruto de un proceso de crecimiento evolutivo y lineal, consistente en una sucesión de etapas temporales, semejante al desarrollo que marca la vida biológica de cualquier organismo⁴. No nos parece que el modelo biográfico, basado en estas premisas teóricas, resulte el más adecuado para juzgar y valorar el trabajo de Martí Alsina, y más si tenemos en cuenta que su trayectoria artística, lejos de trazar una línea continua, dibujó un trazo discontinuo. Tal vez, lo más conveniente fuera aislarse de estos prejuicios metodológicos

y centrarse en el análisis crítico de su obra, valorando tanto las luces como las sombras⁵. En esta zona cromática intermedia, debemos encontrar los argumentos que contribuyan a fijar una imagen más ponderada del personaje, sin dejarnos arrastrar por el elogio fácil ni por el negacionismo nihilista. Se impone, pues, una mirada lo más objetiva posible, con el fin de aquilatar la contribución del artista al nacimiento de lo que hemos coincidido en calificar, de una manera convencional y muy poco matizada, el realismo pictórico catalán.

Las reflexiones anteriores sirven para situar el objeto de nuestro estudio. Efectivamente, el objetivo del mismo es el de analizar los aspectos más singulares y relevantes de la obra de Martí Alsina⁶. Sin embargo, en ningún caso pretendemos realizar un análisis exhaustivo de toda su producción, ni es nuestra intención profundizar en el estudio biográfico del personaje. Tampoco es nuestro propósito abordar una de las cuestiones centrales del personaje: la de su enorme voracidad creativa⁷. El resultado de este impulso incontrolado, que cristalizó en una ingente cantidad de realizaciones, se ha convertido en un problema historiográfico de gran enjundia, que sigue sin encontrar una respuesta satisfactoria.

El hecho de que esta última cuestión no haya merecido la atención de los investigadores no debe interpretarse como una muestra de negligencia profesional o como una actitud de desidia por parte de los historiadores del arte. Es mucho más sencillo: se trata de un tema de una enorme complejidad, que, si bien intelectualmente resulta muy estimulante, dado que constituye uno de los grandes retos de la historiografía catalana, no es menos cierto que entraña una gran dificultad. No podemos obviar el hecho —por otro lado ya conocido— de que la autoría de buena parte de la obra de Martí Alsina está en entredicho.

La organización del trabajo artístico, con un entramado formado por tres talleres⁸ funcionando al mismo tiempo, siembra serias dudas sobre buena parte de un catálogo de actuación que le ha sido atribuido con una cierta ligereza y ayuda a entender el porqué de semejantes diferencias entre unas obras y otras. Este sistema de funcionamiento —más propio del modelo corporativo de antiguo régimen que no del de una sociedad liberal— favoreció la aparición de un importante número de colaboradores, cuyo esfuerzo fue eclipsado, cuando no fogacitado, por la figura del maestro. Parece lógico deducir que el trabajo artístico respondió a unos criterios de especialización, de división del trabajo, acorde con las capacidades de cada uno de estos pintores primerizos. No es difícil suponer que el tamaño del taller —en cuanto al número

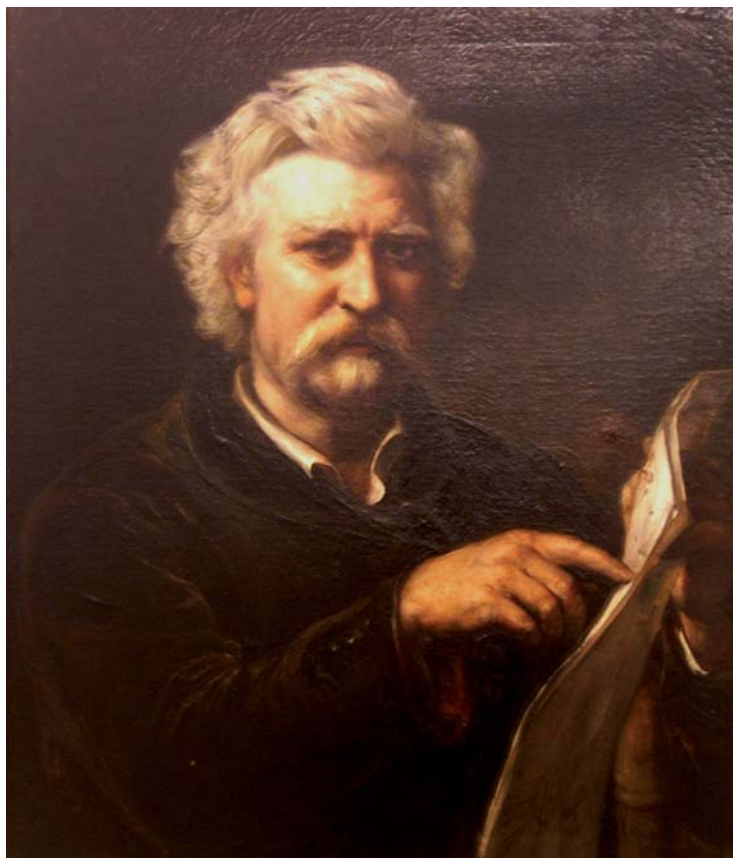


Figura 1.
Ramon Martí Alsina, *Autorretrato* (1884 (?). Galeria Palau d'Antiguitats.

de personas trabajando se refiere— sufriera los naturales ajustes y altibajos provocados por las habituales oscilaciones de la demanda artística y que, a periodos de crecimiento, siguieran otros de inevitable retroceso. Aunque no conservamos demasiados vestigios documentales, más allá de los testimonios anecdóticos⁹ de algunos de sus discípulos, también resulta plausible imaginar que esta compleja maquinaria productiva pudo cumplir una función pedagógica, destinada a la formación de una generación de pintores que pudieron completar su aprendizaje artístico en el taller de Martí Alsina.

A la vista de lo que hemos apuntado, una de las asignaturas pendientes sigue siendo la de la revisión de todo el catálogo¹⁰ de obra del pintor. Si bien no es una tarea fácil, a nuestro juicio resulta imprescindible realizar un trabajo riguroso y metódico, de filiación estilística, que nos permita distinguir las diferentes personalidades que, bajo el manto protector de muchas de las pinturas autenticadas con la firma de Martí Alsina, permanecen encubiertas. Al mismo tiempo, es imprescindible diferenciar las producciones autógrafas, y originales, de aquellas otras que, por una cuestión meramente comercial, han sufrido un proceso de manipulación con

el fin de obtener una rentabilidad económica. Aún siendo un tema muy espinoso, tenemos el convencimiento de que el mercado del arte ha dado cobijo a un tipo de prácticas muy poco recomendables, y que la obra de Martí Alsina, durante un tiempo muy bien valorada económicamente, se ha visto envuelta en algunas operaciones éticamente reprobables.

Ante estos precedentes, es obligación del investigador actuar con cautela y con el necesario sosiego intelectual, con el fin de evitar ser víctima de los juicios artísticos precipitados. La deontología profesional exige criterios científicos y una mirada crítica que nos permita cibar las obras dudosas de las que no presentan ninguna sombra de sospecha. La mirada del experto adquiere prestigio y valor añadido si se fundamenta en una metodología adecuada, en un aparato crítico que le permita cuestionar los prejuicios y los apriorismos heredados¹¹.

En este orden de cosas, la última parte del presente artículo incluye una aproximación indirecta a la cuestión, al realizar algunas aportaciones que ejemplifican el ascendente de Martí Alsina sobre la generación pictórica posterior y, más concretamente, cómo esta influencia se manifiesta de una forma mucho más acusada en la obra de Joaquim Vayreda (1843-1894).

En este deambular itinerante que ahora iniciamos, Martí Alsina adquiere un indudable protagonismo, dado que ejerce el rol de cicerone, de acompañante, en el recorrido por un paisaje artístico complejo, pero al mismo tiempo enormemente atractivo. Con este fin, hemos decidido estructurar el contenido de nuestro ensayo en una sucesión de pequeños microrrelatos, todos ellos de naturaleza temática y que aparecen interrelacionados entre sí, de modo que el maestro «realista» actúa de figura puente o de nexo entre ellos. De este modo, algunos de los temas o motivos cultivados por Martí Alsina sirven como preámbulo introductorio para cada uno de los diferentes apartados. De hecho, nos parece totalmente justificada esta forma de actuación, si tenemos en cuenta que una de las aportaciones más singulares del pintor fue su ímpetu renovador de los géneros pictóricos, su voluntad de superar las convenciones y los estereotipos que condicionaban la práctica pictórica. Sin llegar a postular una alternativa rupturista, y de hecho en buena parte de su obra perviven reminiscencias románticas, lo cierto es que supo mantener una actitud permeable a las novedades y contribuyó a revitalizar el alicaído panorama pictórico de su época.

El influjo de la pintura francesa realista, y especialmente el conocimiento de la obra de Gustave Courbet (1819-1877), por la vía del viaje¹² artístico, fue uno de los factores que más le

ayudaron a mantener una actitud receptiva a la incorporación de nuevos estímulos gráficos. Sin embargo, no podemos olvidar que la progresiva introducción de la fotografía como una disciplina emergente también contribuyó a canalizar sus inquietudes estéticas, lo cual le ayudó a replantearse la tradicional forma de concebir el proceso creativo. Sin ser elementos determinantes, sí que es cierto que ambos acicates permiten entender el cambio de registro temático.

En el caso concreto de la fotografía, nuestro artículo hace hincapié en la importancia que, para la renovación del discurso pictórico, tuvo su incorporación a los usos y procedimientos de los pintores. Dada la existencia de este flujo de influencias y correspondencias entre la pintura y la fotografía, resulta lógico incluir ejemplos que ilustren estas coincidencias temáticas. Ahora bien, en ningún caso debemos sobredimensionar un fenómeno que, en el caso catalán, tuvo más de encuentro fortuito, de feliz coincidencia. Para ser precisos, deberíamos hablar más del fruto de la casualidad que no del resultado de una acción programática, planificada por los artistas de la época.

Consideraciones metodológicas

En otro orden de cosas, el texto también dedica una atención especial a las cuestiones teóricas, a todo el bagaje instrumental que facilita el estudio y el conocimiento de este periodo artístico. No faltan, pues, referencias a la necesidad de derribar los tópicos más tradicionales y aquellas convenciones historiográficas que, con un propósito reduccionista, limitan la ambición intelectual con la que debe afrontarse el estudio de una época artística compleja. Más que ofrecer soluciones milagrosas, lo que hemos pretendido es incentivar la mirada crítica y la reflexión profunda y serena. En este sentido, las cuestiones metodológicas de fondo han estado muy presentes en algunos de nuestros planteamientos, especialmente en temas centrales como, por ejemplo: la búsqueda de criterios de periodización o nuevos enfoques de contextualización dialéctica que ayuden a superar la tradicional forma de entender la historia del arte como un proceso de concatenación estilística. En los últimos tiempos, han proliferado los debates centrados en la renovación de los planteamientos metodológicos¹³ de una disciplina que busca una entidad propia y diferenciada del tronco histórico común. A pesar de todo, la aparición de estos nuevos enfoques como formas de aproximación al objeto de estudio sigue reflejando la preponderancia del relato histórico, en detrimento de un acercamiento más autónomo al fenómeno artístico.

Precisamente, la ausencia de un lenguaje artístico dominante nos ha obligado a revisar algunos de los usos tradicionales de las categorías estilísticas y, más concretamente, en el caso que nos ocupa, hemos focalizado nuestro interés en dos aspectos fundamentales: por un lado, hemos reflexionado sobre las limitaciones y las contradicciones que genera la traslación del término realista al escenario pictórico catalán y, en segundo lugar, como un aspecto complementario del anterior, hemos podido comprobar la dificultad que supone delimitar las características de una temática, la social, que empieza a ser cultivada en el último tercio del siglo XIX y cuya eclosión, en un sentido moderno, aparece asociada al surgimiento del movimiento realista.

Del mismo modo, hemos focalizado nuestro interés en aquellos episodios pictóricos que, a nuestro juicio, convirtieron a Martí Alsina en un pintor sugerente y, sobre todo, original. En cierto modo, la presencia del artista es un mero pretexto para articular un discurso narrativo sobre el panorama pictórico catalán de la primera etapa del período¹⁴ de la Restauración borbónica, cuyos límites cronológicos podríamos situar entre 1874 —fecha que marca el inicio de la restitución monárquica— y 1894, fecha, esta última, que coincide con el año de defunción del pintor.

A pesar de todo, el segmento cronológico elegido es absolutamente arbitrario y no responde a un criterio de periodización determinado. Al fin y al cabo, la cuestión de la periodización de la historia del arte catalán ochocentista sigue siendo una cuestión totalmente abierta y no disponemos de un modelo que fragmente esta larga secuencia cronológica con el debido rigor. Se trata de un aspecto de una gran complejidad teórica¹⁵, en el que también intervienen factores de naturaleza diferente —piénsese, por ejemplo, en la dinámica bipolar de relaciones artísticas entre el centro y la periferia¹⁶, que acostumbra a contemplarse en un sentido unidireccional. Estamos pensando, sin ir más lejos, en el lugar periférico que ocupaba Cataluña con respecto a otros centros europeos más dinámicos, como podía ser el caso de la ciudad de Roma, durante la primera mitad del siglo, o la de París, una vez traspasado el ecuador del siglo XIX.

Ahora bien, ¿es válido el modelo de dependencia o de subordinación, si lo que analizamos es el contexto artístico español? En otras palabras: ¿puede extrapolarse este modelo a la dinámica peninsular y pensar en la ciudad de Madrid como lugar del que irradian las novedades artísticas del siglo XIX? La respuesta no es tan sencilla, ni el interrogante puede despejarse con un simple monosílabo.

A nuestro juicio, es evidente que el arte catalán, sin desprenderse del lastre institucional y

oficial madrileño, realizó un proceso de europeización y que, a partir de la década de 1860 y, sobre todo, a partir del surgimiento del movimiento modernista, los artistas focalizaron su interés en la ciudad de París, con lo cual se alejaron del radio de influencia del encorsetado oficialismo artístico. El efecto de imantación que ejerció la principal capital artística europea fue de tal calibre que la historia del arte catalán no puede explicarse sin tener en cuenta este factor referencial. Llegados a este punto, pensamos que, siguiendo la estela metodológica de otros modelos historiográficos, la historiografía catalana debería reflejar esta influencia francesa y construir una periodización menos mecanicista, más acorde con los vaivenes de una relación que marcó el devenir de su historia. Es evidente que este modelo contextualizado, que entiende la historia del arte en un sentido transversal y sincrónico, no es ni mucho menos un remedio específico; cabría considerarlo como un genérico eficaz para solucionar el síndrome del aislacionismo cultural, un mal autárquico que sufre la historiografía excesivamente localista. Sin embargo, no es menos cierto que, para reconstruir el mosaico histórico general, es necesario fabricar pequeñas teselas que ayuden a formarlo. O, lo que es lo mismo, la macrohistoria es inimaginable sin un trabajo previo de realización de estudios monográficos, de relatos microhistóricos.

Aunque pueda resultar paradójico, lejos de producirse un estancamiento o un retraso, tal y como la lógica de la dinámica establecida entre el centro y la periferia podría hacer pensar, el contacto directo con las novedades resultó muy positivo y fecundo para los artistas catalanes, que, a diferencia de épocas anteriores, pudieron gozar de una mayor movilidad e independencia. Deberíamos superar el estereotipo que establece una correspondencia maniquea e identifica el centro como un lugar dinámico, vanguardista y generador de nuevas ideas artísticas, frente a una periferia retrasada, que adopta un papel pasivo, cuando no refractario, ante la incorporación de elementos novedosos y se limita a mimetizar estos cambios sin ningún atisbo de originalidad. Lo más importante es valorar el impacto que este proceso de receptividad tuvo en el arte catalán y evaluar hasta qué punto la permeabilidad fue meramente epidérmica o tuvo un calado más profundo.

En todo caso, pensamos que cualquier intento de periodizar el arte de este tiempo histórico no puede infravalorar la existencia de unas peculiaridades autóctonas que cuestionan la validez y la universalidad de los modelos cronológicos, basados en una dinámica de recambio de etapas artísticas estilísticas. Ante este modelo mecanicista que actúa con una lógica implacable y no

contempla desviacionismos heterodoxos, nos parece más conveniente estudiar la realidad artística como lo que realmente es: una estructura compleja, sometida a una dinámica contradictoria y en la que coexisten propuestas artísticas contrapuestas, sin que ninguna de ellas adquiera un protagonismo hegemónico.

Al hilo de estas reflexiones de carácter conceptual, que ocupan un importante lugar en el presente texto, no podemos obviar los usos problemáticos y controvertidos de las categorías estilísticas¹⁷. Sin dejar de ser recursos instrumentales, herramientas de trabajo, lo cierto es que, con el paso del tiempo, los historiadores del arte hemos tendido a convertir estas etiquetas clasificatorias, que cumplen una función auxiliar, en verdades totémicas. Aún siendo una cuestión fundamentalmente semántica o léxica, el uso de una u otra de estas categorías nominales, al estar connotadas de sus correspondientes estereotipos y ser excesivamente reduccionistas, condicionan nuestra percepción de las manifestaciones artísticas.

En el caso que nos ocupa, el de la pintura catalana del siglo XIX, la situación es mucho más compleja, dado que la línea que separa, y delimita, un estilo del otro es mucho más borrosa e imprecisa¹⁸. Puede decirse, sin ánimo de exageración, que las fronteras estilísticas son muy porosas y los pintores, muy permeables al contagio. Al respecto, se puede apuntar una primera conclusión: el eclecticismo visual acaba imponiéndose como un estilo pragmático, hecho de retazos y reconvertido en un lenguaje compartido por todos los artistas de la época.

En términos estilísticos, es difícil adaptar al escenario artístico catalán las tradicionales categorías clasificatorias, que sirven para segmentar y parcelar la historia del arte, correspondientes a otras realidades más dinámicas y vanguardistas. Cuando intentamos trasladar este modelo a la difuminada palidez del arte catalán ochocentista, el proceso provoca los naturales desajustes inarmónicos, porque no encuentra un fácil acomodo y las piezas no encajan de una manera satisfactoria. En cualquier caso, lejos de constituir un obstáculo insalvable, creemos que este inconveniente puede ser revertido en un sentido positivo, porque nos concede una mayor flexibilidad y obliga a construir un modelo de interpretación más complejo, destinado a superar el esquematismo y el unilateralismo que caracteriza al modelo dominante.

Este inconformismo intelectual permite quebrar una estructura rígida que no contempla la existencia de peculiaridades, que alteran un proceso lineal de sucesión y alternancia de movimientos estilísticos, ni tampoco acepta desviacionismos heterodoxos¹⁹. Por el contrario, la

ausencia de un modelo cerrado también facilita las cosas, porque permite valorar el trabajo artístico en sí mismo, sin prejuicios ni apriorismos que puedan determinar el sentido de nuestras valoraciones histórico-artísticas. De nada sirve, pues, el tradicional afán clasificatorio que tiende a topografiar las producciones artísticas siguiendo un esquema de asignación estilística.

A grandes rasgos, deberíamos caracterizar el periodo cronológico estudiado como un momento de indefinición estética, de ausencia de un estilo dominante o hegemónico. La pintura catalana muestra un comportamiento ecléctico y la mayoría de autores transita entre un estilo y otro, o, incluso, en determinadas circunstancias, no duda en adoptar un registro híbrido, resultado de combinar diferentes influencias estilísticas. Al respecto, podemos indicar que son muy habituales las producciones en las que coexiste una amalgama heterogénea de tendencias, sin que ninguna de ellas acabe por convertirse en dominante.

No en vano, el estilo romántico, adoptado a finales de la década de 1840 como el estilo programático e incluso identitario, tuvo un itinerario muy dilatado, y, con el paso del tiempo, fue adaptándose a los cambios políticos e ideológicos que fueron produciéndose a lo largo de todo el siglo.

En cierto sentido, fue un estilo permeable porque tuvo la habilidad de metamorfosearse, con lo cual se convirtió en el paradigma del oficialismo artístico. Un modelo estético que encubría una concepción política e ideológica de la clase dirigente catalana. A esta pervivencia en el tiempo, también contribuyó la gran longevidad de la que disfrutaron dos de sus representantes más conspicuos: Lluís Rigalt (1814-1894) y Claudi Lorenzale (1816-1889). Sin ser un factor determinante, es lógico imaginar que este hecho ejerció una influencia en el devenir del arte catalán de la época, y más si recordamos que ambos pintores lideraron, desde su condición de profesores de la escuela de Llotja, el proceso de formación de las nuevas generaciones artísticas. Es evidente que, por sí sola, esta circunstancia no justifica una hegemonía romántica, pero sí ayuda a entender un fenómeno de inercia que pudo dificultar la penetración de las novedades artísticas. En cualquier caso, lo que sí resulta incuestionable es el hecho de que el discurso artístico oficialista no pudo desprenderse, o simplemente no quiso renunciar, a esta identidad tardorromántica que constituyó un rasgo distintivo de la pintura catalana ochocentista.

Aunque, fundamentalmente, responde a motivaciones acomodaticias, no es menos cierto que el adocenamiento o la repetición de los modelos figurativos pudo obedecer, también, a

la necesidad de satisfacer el gusto²⁰ y las apetencias de una clientela²¹ conformista y con escasas inquietudes estéticas. El comportamiento, por otro lado poco estudiado, de la burguesía acomodada, con suficiente capacidad adquisitiva como para realizar encargos artísticos importantes, es indicativo de una nula voluntad de renovar, en términos iconográficos, el discurso programático de esta clase social. Más allá de un deseo vago de fijar la imagen de una élite social que vive instalada en el lujo suntuario y hace ostentación de su capacidad adquisitiva, convirtiendo la pintura en un recurso instrumental al servicio de esta *imago mundi*, no observamos en el comportamiento cultural de estos grupos dirigentes un interés creciente por las cuestiones estéticas, ni tampoco intuimos que la formación de esta faceta humanística formara parte de sus prioridades sociales y educativas.

Tendencias pictóricas paralelas: entre la condición estilística epigónica y el apogeo social

Incluso, en ocasiones, a las dos corrientes estilísticas más influyentes de aquellos años (romanticismo y realismo), aquellas que marcan el devenir de la pintura catalana de la época, se añaden influencias más cosméticas y accidentales que reflejan el gusto estético de las clases dirigentes.

Sin ir más lejos, determinadas expresiones pictóricas, como, por ejemplo, la denominada «corriente anecdotista», constituyen casos muy ilustrativos de una cultura figurativa que podríamos calificar de «fenómeno de época». De hecho, la pintura de asunto²² puede considerarse como un afluente de una gran corriente realista que va recorriendo la geografía artística europea y, en el caso de la pintura catalana, su contenido iconográfico aparece muy mediatizado por la sensibilidad de la burguesía emergente. Ya tendremos ocasión de desarrollar este argumento de una forma más extensa. Ahora, simplemente, se trata de apuntar una idea central que, a nuestro juicio, enmascara el palpito social del momento: la pintura se convierte en el espejo que refleja la afirmación del sistema de valores burgués.

Es lógico pensar que en este contexto social, con una correlación de fuerzas claramente deslizada hacia la defensa de los intereses de la oligarquía financiera, los grupos sociales más desfavorecidos, más allá del tradicional antagonismo de clases, difícilmente podían gozar de alguna oportunidad que les permitiera construir un relato iconográfico propio. Su presencia, como veremos más adelante, será meramente testimonial. En algunas producciones pictóricas, tendrán un papel secundario, como acom-



Figura 2.
Joan Planella Rodríguez, *La niña obrera* (1882). Colección Trinxet.

pañantes, meras comparsas, de los verdaderos protagonistas de las composiciones.

Es cierto que, en este repertorio pictórico, también encontraremos imágenes dedicadas a la representación de figuras de procedencia social humilde. Uno de los ejemplos más representativos de este acercamiento inusual al mundo proletario lo encontramos en la pintura titulada *La niña obrera*²³ (1882) (figura 2), de Joan Planella Rodríguez (1850-1910). A nuestro juicio, esta obra, si bien refleja el fenómeno del trabajo infantil, así como la introducción del maquinismo en el sistema de producción capitalista, no puede considerarse un modelo arquetípico del denominado «género obrero», sino que más bien constituye una continuidad del pintoresquismo costumbrista que caracteriza buena parte de la tradición pictórica decimonónica y que ya empieza a vislumbrarse con la conversión de la Península Ibérica en un foco de atracción para el viajero extranjero²⁴.

Creemos que la inclusión de estas figuras marginales responde más a un criterio esteticista, destinado a enriquecer el principio de la variedad y la diversidad como elementos que forman parte del ideario estético clasicista. Parecería como si la célebre metáfora de la ventana abierta, que utilizaba el arquitecto y tratadista renacentista Leone Battista Alberti (1404-1472), con el fin de defender la condición mimética de la práctica pictórica, aún siguiera teniendo vigencia cuatro siglos más tarde. De acuerdo con este principio,

el corolario que se infiere es el siguiente: la pintura es placentera y permite el disfrute sensorial e intelectual, porque ofrece un muestrario muy diversificado de la realidad circundante.

Estas últimas reflexiones sirven de pórtico introductorio a un aspecto nuclear de nuestro estudio: la definición de las características de la denominada «pintura social» y la fijación de una cronología que delimite el momento de aparición de esta temática en el contexto de la pintura catalana del siglo XIX. En segundo lugar, como aspecto complementario del anterior, deseamos profundizar en las razones que condujeron al pintor Ramon Martí Alsina a interesarse por la realización de composiciones con un aparente contenido social. Para substanciar el contenido, y el verdadero alcance, de la propuesta «social» encabezada por Martí Alsina, debemos realizar algunas consideraciones preliminares de tipo conceptual y metodológico.

Para empezar, deberíamos precisar qué entendemos cuando utilizamos la expresión «pintura social» y, lo que es más importante, hasta qué punto es lícito utilizar este término para adjetivar las características de unas producciones que presentan un perfil temático impreciso. En cierto modo, el término «social» es muy controvertido y se presta a interpretaciones muy abiertas²⁵, porque lo mismo se podría utilizar para referirse a la pintura que representa los valores sociales burgueses como a los que encarnan otros grupos sociales.

Por otro lado, algunos historiadores del arte tienden a confundir la parte con el todo. No coincidimos con aquellos autores que realizan una lectura restrictiva del movimiento realista y lo asocian con la eclosión de la pintura social. A nuestro juicio, el realismo, entendido como una manifestación histórica del surgimiento de un nuevo modelo estético que aparece en Francia a mediados del siglo XIX y se caracteriza, entre otros aspectos, por una reacción contraria al academicismo artístico dominante, no debe ser enjuiciado únicamente bajo el prisma social. La extensión de esta corriente de revitalización de la práctica artística a otros espacios geográficos no siempre llevó aparejado el cultivo de este tipo de composiciones.

De hecho, algunos intentos —pensamos que demasiado forzados— han incidido en la dimensión universal²⁶ del movimiento, hasta el punto de convertirlo en un estilo compartido por un grupo heterogéneo de artistas y con unos límites cronológicos muy amplios, cuyo final se alarga hasta las postrimerías del siglo XIX. Curiosamente, la cartografía del realismo no incluye ningún territorio español, ni tampoco encontramos, en esta enciclopedia universal, el nombre de ningún artista español, unas au-

sencias que, a la vista de la generosa relación de autores²⁷ incluidos en esta corriente realista, no deja de causar una gran extrañeza.

Sin ir más lejos —y en este caso ya realizamos una afirmación que puede ser discutible—, si nos centramos en el análisis del movimiento pictórico anecdotista²⁸, es evidente que, más allá de unas características estilísticas determinadas, se trata de una pintura portadora de un sistema de valores burgués, y, en este sentido, presenta una abierta dimensión social, representativa de la cosmovisión que define el universo cultural y moral de los grupos dirigentes. Aunque no deja de constituir una afirmación obvia, ni qué decir tiene que toda obra de arte, desde el momento en que se inserta en un tiempo histórico, con independencia del tema representado, siempre es portadora de valores sociales y culturales. Ahora bien, en el caso de la historia de la pintura catalana, pocas veces este mensaje resulta tan explícito y tan evidente.

No es exagerado decir que las producciones pictóricas, pertenecientes al movimiento anecdotista, constituyen una crónica social de los años que transcurren entre el advenimiento de la restauración monárquica, el año 1874, y la celebración de la Exposición Universal de Barcelona, en 1888. Conocido popularmente con el título de la célebre novela de Narcís Oller²⁹ (1846-1930), *La Febre d'Or*³⁰ (1890-1893), el período, entre otros aspectos, se caracteriza por un proceso de acumulación de grandes beneficios económicos que cristaliza en la aparición de un gusto estético representativo de los intereses de la oligarquía financiera³¹.

El surgimiento de la nueva clase dirigente lleva aparejado un criterio de gusto apologetico. En términos generales, el arte es utilizado con fines propagandísticos y proselitistas: sirve para hacer ostentación de un gran poder adquisitivo que se traduce en la compra de objetos suntuarios: mobiliario o indumentaria, entre otros. La pintura es el mejor recurso instrumental para proyectar este universo de riqueza, de excesos decorativos, de opulencia, a veces obscena³², por excesiva.

Al mismo tiempo, sirve para proclamar la cultura del hedonismo y el optimismo histórico de una clase social que se siente muy reforzada en sus convicciones públicas. La ideología social dominante es la de esta élite burguesa que utiliza la pintura para recrear una determinada cosmovisión de época. Sin ánimo de ser reduccionistas, puede afirmarse que la pintura anecdotista es el ejemplo paradigmático de un vehículo portador de una conciencia de clase que deviene hegemónica en la Cataluña de la época.

En este sentido, el contenido ideológico es una de las características que preside la pintura

catalana de este momento, sin menospreciar la carga historicista que conlleva. O, lo que es lo mismo, se trata de una pintura que sustenta su razón de ser en la afirmación del presente histórico. Sin renunciar del todo a efectuar las habituales miradas retrospectivas o el recurso a los tradicionales subterfugios historicistas, aquellos que enmascaran la realidad con anacronismos históricos o planteamientos extemporáneos, lo cierto es que el protagonismo pictórico recae sobre los propios agentes sociales que encabezan el proceso de acumulación de beneficios económicos. Es evidente que el grupo generacional de pintores nacidos en la década de 1840, autor de este imaginario social, lejos de apostar por un lenguaje formalmente rupturista o por un estilo original, mostrará una actitud acomodaticia y se limitará a seguir la estela del preciosismo practicado por Fortuny, en cuyos modelos y tipologías se enseñorea.

A falta de un aglutinante de tipo estilístico, la restauración de la monarquía borbónica en el año 1874 se convierte en un recurso instrumental, en un marco histórico que sirve para englobar las manifestaciones artísticas de un período caracterizado por una gran complejidad de propuestas estéticas e incluso antagónicas entre sí, o por lo menos contrapuestas. Sin embargo, creemos que, dentro de este magma heterogéneo, la pintura anecdotista, como una expresión epigónica del legado pictórico de Fortuny, conforma un conjunto homogéneo y con unas características singulares.

Tal vez, el principal elemento discordante, sin constituir una aportación singular, sea la alternancia de las composiciones históricas o las que comúnmente conocemos con la etiqueta de «pinturas de género»³³, con otras de clara orientación coetánea, que se organizan como un auténtico repertorio costumbrista, descriptivo de los hábitos y los comportamientos sociales, en el que el culto al hedonismo, como una especie de prefiguración de la *joie de vivre*, ocupa un lugar preferente.

Esta crónica burguesa, que se plantea como una radiografía moral de una clase social, recorre la geografía pictórica catalana y es un motivo de coincidencia entre todos los representantes del movimiento anecdotista. De esta imagen de época, participan, entre otros, los siguientes pintores: Francesc Masriera³⁴ (1842-1902), Romà Ribera³⁵ (1848-1935), Francesc Miralles³⁶ (1848-1901), Josep Cusachs³⁷ (1851-1908) o Joan Ferrer i Miró³⁸ (1850-1931). Con su aportación artística, todos ellos contribuirán a fijar algunos de los estereotipos que configuran el imaginario iconográfico de la sociedad barcelonesa del último tercio del siglo XIX. Al mismo tiempo, algunos de los temas lúdicos representados go-



Figura 3.

Ramon Martí Alsina, *Retrato de Ricard Martí Aguiló* (hacia 1868). Museu de Montserrat, Abadía de Montserrat

zarán de una gran fortuna, hasta el punto de que algunos autores pertenecientes a la siguiente generación pictórica los seguirán cultivando. Sin ir más lejos, estamos pensando en Ramon Casas (1866-1932), cuyos trabajos más primerizos también contribuyeron a consolidar la imagen de una clase burguesa que muestra una actitud autocomplaciente y desinhibida mientras participa de sus ritos y liturgias sociales³⁹.

En términos formales, el movimiento adopta un lenguaje ecléctico y difícil de clasificar estilísticamente, dado que algunos episodios muestran una permeabilidad a incorporar un lenguaje más realista, sin romper, eso sí, las amarras que lo convierten en un modelo dependiente y subsidiario de la pintura preciosista. No hay que olvidar el hecho de que los criterios de gusto permanecen inalterables. A grandes rasgos, lo que la clientela sigue valorando y apreciando es el virtuosismo del pintor y los resultados visuales efectistas que posibilita el uso de una paleta cromática muy rica y diversificada.

Lejos, pues, quedan la sobriedad y la austeridad como características que definen, en términos formales, el ideario del estilo realista más militante, el practicado por Courbet. A pesar de que algunas producciones de Martí Alsina presentan elementos de concomitancia con la denominada «pintura anecdotista», por su tendencia a la inclusión de elementos descriptivos, lo cierto es que el lenguaje y la estética de las obras del



Figura 4.
Gustave Courbet, *La lectora dormida* (1849). Musée d'Orsay, París.



Figura 5.
Ramon Martí Alsina, *Mujer dormida en una butaca. Antoinette* (1878). Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC, Barcelona

pintor son completamente opuestos al gusto y a la sensibilidad que caracteriza el trabajo de los pintores afines a esta cultura figurativa.

Reminiscencias sentimentales en la obra de Martí Alsina

En términos figurativos, sin ser del todo ajenos a la corriente realista o naturalista, discrepamos de aquellos autores que consideran la tendencia anecdotista como una rama o vertiente del realismo pictórico⁴⁰. A nuestro juicio, el carácter de crónica social que caracteriza la pintura preciosista, así como su envoltorio ostentoso y galante, son aspectos que no atrajeron el interés ni la curiosidad de Martí Alsina. Es cierto que en algunas composiciones, fundamentalmente las de tipo familiar e intimista, temáticamente se percibe, sin llegar a alcanzar un enfoque muy exagerado, un coqueteo con el costumbrismo social.

Sirva de ejemplo ilustrativo el sentimentalismo que alimenta el retrato del hijo del pintor, Ricard Martí Aguiló (hacia 1868) (figura 3), propiedad del Museo de Montserrat. Considerada como una de sus producciones más emblemáticas, la obra es deudora de una sensibilidad romántica que presenta muy pocos elementos en común con la tan traída y llevada

«objetividad» realista. La atmósfera cálida que transmite la imagen, protagonizada por un muchacho adolescente que, con la mirada, busca la complicidad empática del espectador, no puede considerarse una muestra representativa de la asimilación del lenguaje realista. Aunque no es menos cierto que, en el contexto pictórico catalán, la pintura, a pesar del sesgo romántico que tiñe la composición de un cierto arcaísmo o de una sensación de *dejà vu*, merece ser considerada como uno de los mayores logros artísticos de su tiempo.

Esta misma sensación visual ambivalente despierta la contemplación de *La siesta* (1884), obra de colección particular. Fechada en un momento muy avanzado de su carrera artística, la realización ejemplifica esta situación de indefinición estilística que caracteriza buena parte del itinerario productivo de su autor. La tela nos acerca a una pintura difícil de clasificar, porque, si bien es cierto que está muy presente el recuerdo evocador de la tradición realista y es innegable la referencia al motivo del sueño⁴¹, de la representación de personajes en un estado de semiinconsciencia o duermevela (figuras 4 y 5), como un elemento muy presente en la obra de Courbet; no es menos cierto que la estructura narrativa de la misma muestra puntos de concomitancia con el lenguaje anecdotista.

Lo mismo podría apuntarse con respecto a su factura estilística. Sin llegar a alcanzar el nivel de enardecimiento cromático que caracteriza al preciosismo, *La Siesta* realiza determinadas concesiones de tipo efectista que no son muy comunes en otras producciones del artista. Para explicar este giro estilístico, parece lógico imaginar que el deseo de satisfacer las apetencias estéticas del cliente pudo determinar la orientación de la paleta de Martí Alsina. En cualquier caso, esta iconografía sentimental nos descubre una escritura gráfica arcaizante y visualmente muy desconcertante, si tenemos en cuenta lo avanzado de la fecha de realización.

A pesar de todo, el autor no parece compartir el gusto por la descripción pormenorizada de los detalles decorativos o la decantación por un lenguaje abigarrado, sobrecargado de aspectos accidentales que distraen la atención del espectador y neutralizan el efecto estético. Por otro lado, la elegancia, el refinamiento y la presentación amable de los temas representados constituyen aspectos privativos de la pintura anecdotista catalana, elementos, todos ellos, que entroncan con la corriente pictórica internacional de la denominada *high class painting*⁴², que recorre la geografía europea y encuentra en el mercado artístico americano⁴³ su mejor valedor.

Ramon Martí Alsina y la pintura social

Tal vez sea la figura de Romà Ribera una de las más interesantes, al cultivar, en su primera etapa de actividad, una temática social que incluye un repertorio figurativo popular. Hablamos, en este caso, de personajes de extracción social humilde que pueblan las calles de la ciudad de París y que el autor convierte en protagonistas de algunas de estas primeras composiciones. A este tipo de realizaciones — cronológicamente emplazadas entre finales de la década de 1870 e inicios de la siguiente — pertenecen obras tan representativas como, por ejemplo, *Café cantante*⁴⁴ (figura 6) (1876) o *Tipos populares de la Villette* (1883). La primera de ellas documenta el éxito comercial del pintor entre la clientela americana, a la que accede por mediación de su marchante Adolphe Goupil⁴⁵.

En cualquier caso, el estilo que practica Ribera se inserta en los habituales parámetros de la pintura preciosista, presididos por una técnica virtuosa y una factura brillante, destinada a recrear efectos visuales muy atractivos para el espectador. En este sentido, el «realismo»⁴⁶ de Ribera queda atenuado o incluso neutralizado por estas servidumbres técnicas, por una desmesurada pulcritud y, sobre todo, por una pa-



Figura 6.
Romà Ribera, *Café cantante* (1876). The Corcoran Gallery of Art, Washington

leta cromática muy rica que potencia los efectos embellecedores.

Redactada en Roma, y sobre todo en París, en las décadas de 1870 y 1880, la correspondencia privada, constituida por las cartas dirigidas a su maestro Pere Borrell (1835-1910), confirman el interés de Ribera por practicar una pintura alejada de los convencionalismos y los parámetros más comerciales. En este contexto de sinceridad programática, el artista no tiene ningún reparo en reconocer abiertamente su interés por la representación de tipologías populares: «[...] Pues si yo los hiciera completamente a mi gusto, creo que entonces dirían que son asquerosos, por mas que a los artistas les gustasen. Pero no hay mas que seguir adelante hasta que se convengan de que un obrero y una mujer de pueblo pueden ser bonitos si estan bien pintados»⁴⁷.

Al mismo tiempo, la correspondencia permite entrever las contradicciones en las que se debate su autor. Nos referimos al tradicional dilema bipolar focalizado entre el deseo de pintar, siguiendo el impulso y el dictado de las propias necesidades autoexpresivas, y la implacable realidad del mercado artístico, personificada en la actitud intransigente de su marchante. El siguiente párrafo ilustra, perfectamente, la situación en la que se encuentra el pintor:

Como aqui en Paris domina el gusto de los cuadros en que haya mujeres elegantes y bonitas y en que el asunto sea alegre aunque sea frivolo, yo tengo que mantener esa lucha por combinar cuadros vendibles y que al mismo tiempo sean de lo que han dado en llamar realismo que es lo que a mi me gusta pues hay cosas que yo pondria en el cuadro

y no puedo, pues ya dice Goupil que mis cuadros son algo canalla⁴⁸.

Este conflicto moral, especialmente perceptible en los primeros años de actividad parisina, acaba por resolverse, años más tarde, en favor de los imperativos comerciales que impone el mercado. Una carta escrita en el mes de noviembre de 1885 confirma nuestra anterior apreciación:

[...] Estoy trabajando siempre para los Goupil y tengo que ir con cuidado porque he tenido que descuidar dos o tres encargos que tenía porque ellos, como vienen todas las semanas al estudio, enseguida me toman todo lo que va habiendo, de manera que el hacer negocios así es un inconveniente. Como yo les debo unos 1800 francos me retienen una cuarta parte del precio para amortizar la deuda⁴⁹.

Tampoco podemos obviar la aparición, en el escenario pictórico catalán, coincidiendo con las postrimerías del periodo estudiado, de una corriente naturalista que Trenc⁵⁰, con buen criterio, asocia al quehacer de Santiago Rusiñol (1861-1931), en cuyas primeras producciones encontramos dos elementos novedosos: por un lado, la construcción de un estilo personal fundamentado en la asimilación de la influencia de las corrientes pictóricas europeas⁵¹ de la época y, por el otro, siguiendo esta misma dinámica, la decantación por la representación de una temática social que forma parte de su primer itinerario creativo. Estos trabajos de la década de 1890, caracterizados por la elección de una gama de colores fría y apagada, evocan el conocimiento de otras poéticas a las que el pintor recurre para edificar los cimientos en los que sostiene su primer andamiaje pictórico.

Este horizonte estético da lugar a la aparición de una propuesta nuevamente ecléctica que entronca con el gusto naturalista imperante en la cultura figurativa de la época. En este sentido, el cariz «nórdico»⁵² (si es lícito utilizar este adjetivo) que impregna la obra de Rusiñol es una manifestación inequívoca de la formulación de un léxico visual muy coincidente con las preocupaciones y los intereses de un grupo heterogéneo de pintores. Se trata de un movimiento internacional⁵³ que es heredero de la tradición realista courbetiana de finales de la década de 1850 y que, en determinados casos, a diferencia de aquella, no duda en realizar propuestas visuales híbridas, en las que la fotografía deja de ser un recurso instrumental al servicio de la pintura para convertirse en una disciplina que ayuda a reforzar la verosimilitud del ilusionismo pictórico y la veracidad del mismo.

Es evidente que Rusiñol mantuvo sus com-

posiciones alejadas de esta especie de pictorialismo fotográfico que atrajo el interés, entre otros, del pintor finlandés Albert Edelfelt⁵⁴ (1854-1905) o del francés Fernand Pelez⁵⁵ (1848-1913), deudor, este último, de los modelos compositivos y de las tipologías populares del pintor Jules Bastien-Lepage (1848-1884).

Ahora bien, sin negar la existencia de este substrato social, dudamos que este tipo de producciones pictóricas pueda caracterizarse como un ejemplo cristalino de la denominada «pintura social». Un uso más restrictivo y menos generoso del término nos obliga a limitar el significado del mismo a aquellos trabajos pictóricos en los que asistimos a un cambio de paradigma cultural. Por lo tanto, no se trata de un mero ejercicio cosmético destinado a rescatar del olvido a aquellos grupos sociales que hasta entonces habían permanecido postergados en el relato histórico. El cambio es más profundo: conlleva la voluntad de reemplazar el discurso de los tradicionales grupos dominantes por el de aquellos colectivos que han permanecido arrinconados. Lejos de adoptar una actitud complaciente con la situación social existente, la pintura social se caracteriza por la intención de acentuar las contradicciones sociales, de exacerbar el abismo que separa unas clases de otras.

Existe, pues, un evidente trasfondo ideológico puesto al servicio de un ideal de lucha de clases que se aleja del sentimentalismo costumbrista o del paternalismo pintoresquista, como visiones estereotipadas de los comportamientos con los que tradicionalmente son contemplados estos grupos sociales. Tampoco podemos desvincular la eclosión de la pintura social del entorno histórico en el que aparece y se desarrolla; únicamente, unas condiciones de explotación y de desigualdad ayudan a crear el caldo de cultivo necesario para que pueda aparecer una cierta conciencia de clase y su correspondiente correlato pictórico.

En este sentido, no debería confundirse el realismo social, vinculado al triunfo de la revolución marxista-leninista de 1917 y defensor de una estética de exaltación épica del proletariado, de la aparición de una preocupación social situada en el marco europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Evidentemente, ambos episodios obedecen a situaciones históricas diferentes y las respuestas artísticas fueron también asimétricas. Lejos del proyecto social utópico, que convierte la creación artística en un acto productivo y reproduce los mecanismos del proceso técnico-fabril, resquebrajando el mito del genio romántico, que actúa siguiendo el designio de la inspiración, el realismo pictórico ochocentista mantiene las convenciones y las estructuras del lenguaje tradicional.

Más que de una pintura manifiesto, deberíamos hablar de la aparición de una mayor preocupación social que cristaliza en la aparición de temáticas protagonizadas por personajes desconocidos, cuya humilde condición constituye un elemento distintivo del nuevo tiempo histórico.

Por otro lado, en el marco de la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX, la aparición de desigualdades sociales, acompañadas de situaciones de marginación, de pobreza o enfermedad, motivaron la aparición de una pintura destinada a representar esta problemática. En determinadas ocasiones, las motivaciones ideológicas de semejante iconografía eran claramente comprensibles: se trataba de cultivar la piedad y la compasión cristianas. La asistencia al enfermo, la caridad o el sacrificio personal cautivaron el interés de algunos pintores que, con una estética naturalista, parecían emular la iconografía de los episodios hagiográficos protagonizados por los santos católicos del siglo XVII. El nuevo repertorio, lejos de incluir intervenciones milagrosas o de propiciar una experiencia supersticiosa de la fe, de acuerdo con los principios del nuevo credo positivista, prestó una atención especial a los avances de la medicina, con lo cual la figura del médico se erigió en heroico protagonista, con lo cual adoptaba los rasgos de una especie de nueva divinidad laica⁵⁶.

En este magma iconográfico, no faltarán tampoco escenas familiares de tipo costumbrista, con una ambientación de gran recogimiento y en las que los personajes protagonistas adoptan actitudes humildes y llenas de resignación ante los adversos avatares de la existencia. En este contexto histórico, se va forjando una pintura de género que recupera la tradición de la pintura holandesa del siglo XVII y que no duda en reivindicar la pobreza, la austeridad y la humildad como algunos de los valores sociales que forman parte de la identidad de estos grupos. En realidad, un gran número de estas producciones, que fueron ideadas para ser expuestas en las exposiciones oficiales, pasaron a ocupar el lugar de la pintura de historia.

Normalmente, se trata de realizaciones de gran tamaño que, como las narraciones históricas, también tienen una intención formativa, reproducen modelos y comportamientos sociales ejemplarizantes, dignos de ser admirados e imitados. En este caso, responden a la necesidad de atenuar el sufrimiento y las desigualdades sociales que genera el sistema capitalista, adoptando una actitud misericorde con aquellos grupos sociales que son víctimas de estas condiciones.

Llegados a este punto, nos parece conveniente abordar la vertiente social de la obra pictórica

de Martí Alsina. Tradicionalmente, siempre se ha establecido una relación de causa y efecto entre el estallido de la conflictividad social, la aparición de nuevos agentes sociales con conciencia de clase, que muestran su malestar y reivindican unas mejoras sociales, y su correspondiente reflejo temático en la pintura realista. Estos grupos sociales emergentes cobran protagonismo en la historia gracias a la pintura, que, siguiendo este discurso interpretativo, se convierte en abanderada de su causa y reivindica los nuevos valores de la clase obrera y del campesinado. En realidad, esta tesis nos parece excesivamente simplista y reduccionista y no compartimos una lectura exclusivamente social que proclama, *avant la lettre*, el nacimiento de una pintura proselitista, un realismo social puesto al servicio de unos intereses de clase⁵⁷.

Tampoco apreciamos analogías históricas, por más que quieran encontrarse, entre el movimiento revolucionario que tuvo lugar en Francia en 1848 y el estallido revolucionario español de 1868, conocido popularmente con el nombre de «La Gloriosa». Las circunstancias políticas, históricas y sociales, en el caso de ambas formaciones históricas, eran completamente diferentes y, por lo tanto, no nos parece que sean realidades parangonables.

Aunque no es menos cierto que, en general, el artista, a partir de la aparición del realismo, se muestra interesado en conceder más protagonismo a estas capas sociales humildes y que el trabajo, como valor social, se convierte en un tema recurrente que atrae la mirada de los pintores de la época⁵⁸. Al mismo tiempo, la observación pictórica de este universo laboral es diferente, puesto que ya no responde a la visión paternalista y proteccionista que encontramos en la pintura tradicional.

Aún así, más allá de algunos tímidos escarceos, no puede decirse que Martí Alsina cultivara la temática social. De hecho, el estallido de este fenómeno, en el caso de Catalunya, es posterior⁵⁹ y se sitúa en las postrimerías de finales del siglo XIX y principios del siguiente, coincidiendo con el proceso de industrialización y concentración fabril en las grandes ciudades. A ello habría que añadir la consiguiente aparición de desigualdades que desembocaron en un estallido de la conflictividad social. Ahora bien, no es menos evidente que, si bien en su obra no encontramos una exaltación apologética de la marginación social o una defensa militante de estos grupos sociales, sí que las tipologías comunes —no exentas, en ocasiones, de una cierta vulgaridad⁶⁰—, los modelos de carne y hueso, la exaltación de la belleza común arrebató el protagonismo a los héroes mitológicos o históricos que tanto había encumbrado la estética romántica.

Visiones arcádicas

Dirigiendo, nuevamente, la mirada a la obra de Martí Alsina, la prueba más evidente de la eclosión de una nueva sensibilidad la encontramos en sus representaciones del universo femenino y en un planteamiento bipolar de esta temática figurativa. Por un lado, la imagen de la mujer campesina, una figura recurrente en la producción del pintor, convertida en arquetipo de las virtudes de sencillez, carácter y robustez, personificadas todas ellas por una determinada capa social de extracción humilde. Se trata de un repertorio iconográfico que bebe en las fuentes de la pintura francesa de la época.

Sin ir más lejos, tanto en la obra de Jules Breton (1827-1906) como en la de Jules Bastien-Lepage, encontramos estas mismas tipologías de campesinas representadas mientras realizan los tradicionales quehaceres agrícolas. En realidad, en ambos pintores, es reconocible la huella del lirismo que transmite la obra de Jean-François Millet (1814-1875), cuya narrativa rural ejercerá una gran influencia en la práctica paisajista catalana; un influjo que será mucho más perceptible en buena parte de la producción de Joaquim Vayreda.

Una primera constatación resulta incuestionable: en el último tercio del siglo XIX, la pintura catalana asiste al nacimiento de una temática centrada en la representación de personajes anónimos que reproducen tipologías populares. En sus orígenes, se trata de una representación tópica y estereotipada de las condiciones de vida del campesinado, dado que el fenómeno se circunscribe a las zonas rurales y no a los núcleos urbanos, cuyo desarrollo era aún muy limitado. Sin que pueda hablarse de un principio de causalidad universal, ni de un determinismo social, lo cierto es que, salvo contadas y honrosas excepciones que ya tendremos ocasión de comentar, la pintura catalana de finales del siglo XIX ignoró el paisaje urbano como fuente de experiencias estéticas o, simplemente, como motivo de representación temática.

Recuperando el hilo discursivo de nuestra exposición, podemos afirmar que —en el caso de los escenarios campestres— el acercamiento figurativo está presidido por un tratamiento ideologizado, en el que subyace una visión idealizada del trabajo rural⁶¹. Por lo general, las representaciones pictóricas, lejos de amplificar el conflicto social, lo soslayan y tienden a ocultar las contradicciones. La pintura se erige en portaestandarte de un sistema de valores sociales muy conservadores. La imagen de un campesinado que muestra una actitud de comunión cósmica con el entorno que le rodea presenta

unas inequívocas raíces cristianas. Las condiciones de penuria y dificultad añadida aparecen enmascaradas por una visión panteísta que sublima la existencia de un microcosmos ordenado, arcádico, en el que las situaciones adversas, las dificultades que acarrea el trabajo en el campo, son sobrellevadas con una encomiable resignación cristiana.

Sin duda, es el pintor paisajista Joaquim Vayreda el autor que mejor representa esta cosmovisión. De manera un tanto encubierta, sus composiciones ensalzan los valores tradicionales que forman parte de un ideario ancestral, intuitivo más que codificado, que resiste las embestidas del progreso y la incertidumbre que genera el futuro más inmediato. En realidad, existe una actitud refractaria, convertida en oposición ideológica y en bandera de resistencia, al proceso de irradiación del pensamiento liberal que defiende el principio del progreso en todos los campos del conocimiento humano e introduce el maquinismo como expresión de este proceso de transformación. El paisaje, y la relación que el hombre establece con su entorno natural, se convierte en escenario refugio de los ideólogos que defienden el inmovilismo social y anatemiizan contra la irrupción de ideas que defienden el igualitarismo social.

Volviendo a Martí Alsina, es necesario advertir que, en demasía, las limitaciones técnicas, agravadas por una factura rápida y un excesivo intervencionismo del taller, limitan la eficacia visual de la imagen. A menudo, estas carencias tienen un efecto contrario al deseado y los resultados son insatisfactorios, porque, por lo general, son mujeres desprovistas de vida, que, lejos de provocar en el espectador un sentimiento de empatía, producen un efecto de distanciamiento estético.

La imagen artística de la mujer: entre el ideal canónico y la transgresión fetichista

El otro modelo femenino que descubrimos en la obra de Martí Alsina entronca más con la tradición pictórica y se presenta como un intento de construir un nuevo ideal estético, un canon de belleza femenina. Son numerosas las composiciones protagonizadas por mujeres desnudas, siguiendo la estela de la obra de Camille Corot (1796-1875) o Courbet, cuyos cuerpos se exhiben sin ningún tipo de recato ni pudor. Sobresalen las imágenes de mujeres que aparecen recostadas sobre un lecho y cuya iconografía recupera la tipología renacentista de la Venus clásica.

Este referente funciona más como topos visual, como una evocación, o simplemente como



Figura 7.
Ramon Martí Alsina, *El sueño (?) o Vanitas (?)* (hacia 1870). Colección particular

una citación erudita de una conexión con la tradición pictórica, que como un ejercicio de recuperación nostálgica del neoplatonismo estético que preside la obra de Giorgione o Tiziano. Es evidente que esta última tipología temática hunde sus raíces en la recuperación de los modelos pictóricos alegóricos. En este caso, la modelo femenina, protagonista de la composición, yace vestida en un lecho y aparece situada en un primer término, siguiendo una estructura compositiva idéntica en todas las realizaciones que de estas características han llegado hasta nosotros.

Una tela de colección particular ejemplifica la fortuna de un género que ocupa un lugar importante en la producción del pintor, porque fueron varias las producciones que, con pequeñas variantes, abordaron este mismo motivo. Si analizamos el contenido narrativo de la pintura, titulada *El sueño*⁶² (figura 7), podemos apuntar algunas observaciones que contradicen el título elegido para identificar el tema representado. De entrada, la figura yacente aparece con los ojos abiertos y dirigiendo su mirada a un espejo que sostiene una mujer, probablemente una asistente o criada. Contradiciendo una primera impresión nuestra, pensamos que equivocada, esta actitud despierta que muestra la modelo no se compadece en demasía con el título de la pintura. Parece lógico imaginar que si el autor deseara representar un estado de somnolencia o de duermevela, la mujer hubiera sido pintada con los ojos cerrados o, como mínimo, entornados.

En este sentido, pues, a nuestro juicio, la iconografía de la escena representada no admite lecturas equivocadas; no hay duda de que se trata de una evocación del topos de la *Vanitas*⁶³ o de la búsqueda de un modelo de belleza idealizado.

Sin embargo, existen otros elementos que vienen a contradecir, o como mínimo a matizar, esta lectura tan diáfana. Dos aspectos, de diferente naturaleza, contribuyen a subrayar la dificultad interpretativa. El primero de ellos tiene un cariz meramente accesorio o anecdótico y, aunque es muy visible, puede pasar inadvertido: la protagonista luce un anillo en uno de los dedos de su mano derecha, lo que no deja de ser una abierta referencia a su condición de mujer casada. El segundo, tiene una materialización figurativa. Nos referimos a la figura que, situada en el segundo término compositivo, próxima a la criada, se convierte en una presencia inquietante y enigmática, porque tiene un aspecto semihumano. Podría tratarse de una personificación diabólica, lo cual, sin duda, reforzaría la intención moralizante de la pintura. Esta figura demoníaca, con una apariencia física horrible, vendría a actuar de contrapunto reflexivo, destinado a recordar o a prefigurar el carácter efímero de la belleza femenina, una belleza que el paso del tiempo contribuirá a marchitar.

Aún siendo una hipótesis de lectura plausible, tampoco podemos obviar otras circunstancias que merecen ser contempladas. Por ejemplo, la posición de la mano izquierda de la mujer, que cubre la zona del pubis, puede interpretarse como un gesto instintivo recatado e intencionado, que podría simbolizar la idea de la protección de la castidad de la mujer casada. Sin embargo, el carácter impostado de la actitud reduce la credibilidad del mensaje, hasta el punto de convertirse en un retórico convencionalismo icónico. La imagen también admite una lectura en clave simbólica: puede contemplarse como una contraposición de valores, es decir, la vir-



Figura 8.
Antoine Wiertz, *La lectora de novelas* (1853). Royal Museum of Fine Arts, Bruselas, Bélgica.

tud de la castidad matrimonial confrontada a la oscura tentación del adulterio, de la infidelidad, que representaría la figura del demonio.

Para ilustrar esta idea, puede traerse a colación la pintura del belga Antoine Wiertz (1806-1865) *La lectora de novelas* (figura 8), una realización del año 1853. La obra representa una mujer desnuda, tendida sobre una cama y leyendo una novela. En uno de los lados, emerge la cabeza del diablo, situado en una zona de penumbra, que va depositando diferentes obras literarias sobre las sábanas de la cama que ocupa la mujer protagonista, con el propósito de tentarla. Si obviamos el discurso ingenuamente maniqueo de la imagen, encontramos elementos ideológicos y morales similares en ambos trabajos pictóricos.

En el caso de Wiertz, más allá de la apariencia impostada y de la postura artificiosa de la modelo, es evidente la carga de simbolismo cultural que refleja la tela. En primer lugar, la lectura es un acto, y especialmente si es realizado por mujeres, que aparece connotado de valores negativos. Fomenta la pereza, la desocupación ociosa e incluso el comportamiento libidinoso. Acentúa este mensaje misógino el hecho de que esta mujer muestre su desnudez de forma impúdica e incluso provocativa. Por otro lado, las connotaciones tan negativas, asociadas a la práctica de la lectura, aparecen reforzadas por la figura del demonio, que, con la acción de ir colocando sigilosamente los libros, pone a prueba la capacidad de resistir la tentación.

Parece muy improbable que Martí Alsina conociera la obra de Wiertz, sin embargo, el

Museo Pau Casals (El Vendrell) conserva una tela del primero, *La mujer del divan* (figura 9), que muestra coincidencias temáticas y compositivas con la del pintor belga. En ambos casos, la protagonista es una mujer yacente dedicada a cultivar el placer de la lectura de una forma abandonada, perezosa, sin ningún tipo de prejuicios. También es coincidente la presencia de un gran número de libros colocados sobre la cama que contribuyen a potenciar la sensación visual de relajación que transmite la imagen.

En el caso de la obra de Martí Alsina, la puesta en escena no es tan teatral; la mujer, al mostrarse vestida, mantiene el principio del decoro y tampoco existe un planteamiento tan ingenuo, al no aparecer la figura del demonio. La disposición de la figura femenina es parecida, por no decir idéntica, a la que se observa en otras composiciones pictóricas. Se trata de una tipología muy común convertida en una fórmula compositiva muy estereotipada que el pintor repetirá con cierta asiduidad. Ya tendremos ocasión de profundizar en un aspecto que ya descubrimos en estos modelos femeninos. Nos referimos al hecho de que esta actitud de indolencia, de cultivo del *dolce far niente*, viene acompañada de una imagen femenina muy poco idealizada que, incluso, linda con un modelo estético de características groseras, cercanas a la vulgaridad.

Si bien el tema representado evoca el conocimiento de un repertorio iconográfico tradicional, la forma de tratar el imaginario icónico es nueva, porque aparece despojada de solemnidad y trascendencia alegórica. Lejos de constituir un símbolo, o una metáfora, de la búsqueda de valores morales, la belleza femenina se muestra secularizada, desprovista de los atributos de encanto, de perfección anatómica, de equilibrio de las formas o incluso de cualquier impulso de atracción erótica.

Sin abandonar del todo este repertorio más narrativo, el pintor evolucionó hacia un tratamiento más naturalista de la imagen de la mujer y, sobre todo, despojado de la necesidad de justificar, de un modo u otro y con algún pretexto argumental, la presencia del desnudo femenino. Si pudiéramos establecer un criterio clasificatorio, podríamos decir que a esta segunda categoría pertenecerían aquellas imágenes que potencian un erotismo, una sensualidad, muy poco refinados. Se trata de modelos que no esconden sus imperfecciones anatómicas ni las huellas del paso del tiempo: las arrugas, las carnes flácidas, los tejidos adiposos y las pieles celulíticas son perfectamente visibles. En cualquier caso, la pulsión erótica de este repertorio iconográfico queda muy atenuada por la impericia del autor, que, nuevamente y salvo en contadas ocasiones, es incapaz de transmitirnos la mórbida sensualidad



Figura 9.
Ramon Martí Alsina, *La mujer del divan* (hacia 1870). Museu-Fundació Pau Casals, El Vendrell

o la transgresión moral⁶⁴ que sí que reconocemos en la pintura de Gustave Courbet, en cuyas escenas, presididas por una envolvente y provocadora ambigua moralidad, parece inspirarse.

En ocasiones, incluso esta influencia temática courbetiana y su repercusión formal aparecen neutralizadas por una pervivencia de arcaísmos, de estilemas tardorrománticos como en el caso del retrato femenino desnudo que conserva el Museo Nacional del Prado⁶⁵, cuya factura e iconografía remiten a estos modelos visuales. La pintura también recrea una quimérica ensoñación orientalista que estéticamente se sitúa en las antípodas de las tipologías vulgares que nutren buena parte de su repertorio figurativo.

Tampoco podemos obviar la existencia de un fenómeno de interacción entre la fotografía y la pintura⁶⁶. Ambas disciplinas, en el caso de la fotografía con una intención más experimental, inician un camino de renovación del repertorio iconográfico. Es evidente que, en la experiencia pictórica, aún está muy presente el lastre académico que limita el alcance de la propuesta rupturista. De hecho, la mayoría de las producciones de Martí Alsina son deudoras de la inercia académica que mantiene su vigencia hasta bien entrado el siglo XIX. A pesar de mantener una actitud de abierta confrontación con la metodología escolar, su repertorio figurativo sigue impregnado de unos usos y hábitos heredados de las prácticas de aprendizaje academicistas, lo que conduce a una situación de repetición de las actitudes de las modelos representadas.

Como ya comentamos en su día⁶⁷, resulta paradójico que el pintor que, a nivel ideológico, siempre sostuvo una actitud de rebeldía y abierta confrontación con el ideario académico, ejercitara, con una desconcertante asiduidad, este tipo



Figura 10.
Ramon Martí Alsina, *Sexo femenino* (hacia 1870). Palau Antiguitats, Barcelona.

de ejercicios mecánicos, puesto que eran muy numerosos los dibujos en los que el autor educa el gesto pictórico, repitiendo posturas, escorzos o detalles anatómicos, entre otros. No es menos cierto que no todas sus producciones aparecen recubiertas de estas características, puesto que existen otras propuestas en las que se advierte una voluntad de superar los referentes de la tradición visual.

Algunos dibujos⁶⁸ de Martí Alsina que últimamente han visto la luz parecen responder a una intención mucho más provocadora (figura 10). En estos trabajos, el autor no tiene en cuenta los principios del decoro y la conveniencia de las imágenes como dos de los principios que sustentan la retórica visual clásica. Esta superación de los encorsetamientos ideológicos y morales



Figuras 11-1 y 11-2.
Eusebi Planas, Dibujo erótico y tapas del álbum (hacia 1869-1870). Biblioteca Lambert Mata, Ripoll.

le lleva a representar —quién sabe si emulando⁶⁹ la programática obra de Courbet, *El origen del mundo* (1866)— la visión directa del sexo femenino, sin ningún tipo de pretexto argumental o subterfugio literario. La ausencia de referentes narrativos acentúa el carácter transgresor de una imagen que no tiene parangón en la historia del arte catalán, porque su intención y su sensibilidad nada tienen que ver con los ejercicios lúdicos destinados a vencer las represiones morales de la sociedad ochocentista. Ahora bien, sin negar el carácter insólito y atrevido de estas imágenes, conviene no olvidar que se trata de prácticas privadas.

Pensemos, por ejemplo, en el dibujante y litógrafo Eusebi Planas⁷⁰ (1833-1897), autor muy prolífico de una tipología de obras muy elocuentes que incluyen concesiones visuales de un gran atrevimiento⁷¹, incluso de tipo pornográfico (figura 11). A diferencia de las convencionales academias femeninas, que nutren buena parte de su actividad como dibujante y que, salvo contadas excepciones⁷², suelen inscribirse en un modo de actuación más formal y decoroso, las imágenes litografiadas por Planas son mucho más explícitas, puesto que muestran abiertamente las relaciones sexuales entre hombres y mujeres. A nuestro juicio, aunque parezca un contrasentido, a pesar de su escandaloso contenido, no logran crear el efecto ni el impacto que sí que consiguen los dibujos de Martí Alsina.

Si bien, en el caso de este último, los resultados artísticos pueden considerarse discretos, porque las formas anatómicas representadas presentan un buen número de incorrecciones compositivas. Las limitaciones formales, los re-

conocibles arrepentimientos gráficos, visibles en una factura de trazos irregulares y corregidos, no restan autenticidad a estos estudios que muestran, sin ningún tipo de voluntad embellecedora, la parte más recóndita del universo femenino. Lejos de resultar visualmente atractivas, las imágenes sorprenden y alteran los parámetros de juicio estético del espectador, porque su autor no las idealiza, todo lo contrario, nos acerca a una visión sórdida y desconcertante de la feminidad.

La misma apreciación puede hacerse extensiva a la fotografía. La cultura figurativa determina la orientación de las primeras imágenes, en las que el tema del desnudo femenino está presente. Las realizaciones de Antoni Esplugas⁷³ (figura 12) (1852-1929) ejemplifican este tipo de prácticas, en las que el tratamiento oscila entre el convencionalismo y la asunción de mayores atrevimientos formales. Aunque no se sabe con certeza la fecha en la que fueron realizadas, los especialistas tienden a emplazarlas en el intervalo de tiempo que va de 1880 a 1890.

Sin embargo, en el caso de las fotografías, resulta difícil enjuiciar artísticamente unas producciones que seguramente fueron ideadas para satisfacer la curiosidad voyeurista⁷⁴ y la pulsión erótica de una clientela privada. La circulación restringida, y clandestina⁷⁵, de un material que era considerado una inmoralidad en su época no permite, más allá de las inevitables conjeturas, realizar interpretaciones concluyentes⁷⁶.

Lo cierto es que la existencia y la proliferación de un gran número de trabajos de estas características constituye una prueba irrefutable del eco que estas imágenes⁷⁷ encontraron entre el público masculino. La carga erótica de las



Figura 12.
Antoni Esplugas, *Mujer desnuda con los brazos levantados* (hacia 1880-1889). Colección particular.

modelos aparece acentuada por el uso de determinados complementos femeninos: medias, zapatos y otros atuendos que son convertidos en objetos fetiche⁷⁸. Precisamente, la presencia de estos elementos de un dudoso gusto estético quiebra la tradicional forma de representación del desnudo femenino.

Cosmogonía de una ciudad: la imagen de Barcelona

Es interesante subrayar, como un elemento novedoso en la poética del siglo XIX, el descubrimiento de la ciudad como fuente de experiencias artísticas; una interpretación estética, eso sí, alejada de la mirada poética de Charles Baudelaire (1821-1867), que contempla la vida urbana como una realidad dual y contradictoria, puesto que es al mismo tiempo paraíso e infierno. El efecto estético del destello fugaz, convertido en materia de recreación poética, se acompaña de un mensaje desesperanzado ante la perspectiva de un progreso económico y social que todo lo envilece. Para Baudelaire, la ciudad, concebida como un espacio artificial —opuesto a la naturaleza— permite destellos estéticos fugaces y



Figura 13.
Achille Battistuzzi, *Vista del puerto de Barcelona* (1881). En comercio.

únicos, pero, al mismo tiempo, esta experiencia estética ha perdido, definitivamente, el aura de la redención moral del hombre que caracteriza la belleza clásica⁷⁹.

A diferencia del sentimiento de desazón que despierta la lectura de la poesía de Baudelaire, la pintura realista realiza una afirmación del presente histórico, y la imagen del mismo es positiva y optimista. De aquí que la representación de escenas de trabajadores urbanos que realizan actividades de todo tipo sea uno de los motivos más visitados por la pintura realista europea.

Todos aquellos autores que, en un momento avanzado del siglo, mostraron interés en incorporar el escenario urbano barcelonés a su producción, lo hicieron desde una sensibilidad muy pintoresca y con una alta dosis de arcaísmo. En términos generales, el acercamiento estuvo presidido por una recuperación de la estética setecentista representada por las célebres vedutti. La fortuna de este tipo de iconografía, con ribetes escenográficos y que pervive bien entrado el siglo XIX, la atestigua la obra de pintores como Achille Battistuzzi⁸⁰ (Trieste (?)- Barcelona, 1891), cuya producción, de gran efectismo visual, satisface el gusto de una clientela con escasas inquietudes estéticas. Establecido en Barcelona en los inicios de la década de 1860, sus trabajos reflejan un interés permanente por representar el paisaje urbano de la Ciudad Condal, focalizado en los monumentos más emblemáticos y en los espacios más pintorescos de la ciudad.

Su repertorio permite realizar un recorrido exhaustivo por algunos de estos lugares que dibujan la cartografía patrimonial de la ciudad: iglesias, plazas, catedral, claustros de monas-



Figura 14.
Achille Battistuzzi, *Vista del claustro del monasterio de Santa María de Junqueras* (1867). En comercio.



Figura 15.
Achille Battistuzzi, *Vista del claustro del monasterio de Santa María de Junqueras* (1867). En comercio.

terios o vistas panorámicas tomadas desde la montaña de Montjuïc (figura 13), forman parte de este itinerario artístico-sentimental que centra la atención del pintor. Más o menos, la mayor parte de este catálogo de actuación ya es conocido, si exceptuamos tres nuevas obras: dos vistas de un claustro, firmadas y fechadas en 1867, que, en una fecha reciente, han aparecido en el mercado artístico⁸¹, y una acuarela, con unas medidas de 46 cm x 66 cm, de gran calidad, que representa una vista del puerto de Barcelona

tomada desde la montaña de Montjuïc, firmada y fechada en el año 1881. Los dos óleos, de pequeño formato, representan distintos puntos de vista que podrían corresponder al claustro del monasterio de Santa María de Junqueras⁸² de Barcelona, antes de su traslado a su nuevo emplazamiento de la calle Aragón (figuras 14 y 15). En cualquier caso, ambas pinturas acusan la adhesión del pintor al movimiento romántico, aunque, a efectos operativos de construcción del espacio, también se advierte un dominio de las prácticas escenográficas, un aspecto muy presente en otras composiciones suyas y de las cuales el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC conserva algunos ejemplares⁸³.

Estamos, pues, ante un artista arquetípico, que repite, ad infinitum y de manera un tanto convencional, los mismos modelos y esquemas compositivos, sin que el paso del tiempo le obligue a replantearse el uso de unas fórmulas esclerotizadas. La prueba más evidente es que el italiano se convirtió en un reconocido especialista en este tipo de producciones, muy apreciadas por un público⁸⁴ que las podía contemplar, y adquirir, en las galerías privadas y en los diferentes escaparates públicos existentes en Barcelona. Sabedor de esta merecida fama, Martí Alsina no tuvo ningún reparo en solicitar su colaboración para la realización de determinados encargos.

Dos documentos vienen a corroborar la existencia de este estrecho vínculo de colaboración entre ambos autores. En el primero de ellos, fechado en Barcelona el 25 de mayo de 1868, Battistuzzi se compromete a finalizar, en el plazo de dos meses, un cuadro al óleo que representa un «punto de vista interior de dicha Catedral de Barcelona»⁸⁵. Sin llegar a ser un documento notarial, sino un acuerdo que establecen ambas partes —en realidad, el compromiso lo adquiere Battistuzzi—, lo cierto es que permite entender la confusa tela de araña, el entramado de prestamistas en el que se encuentra atrapado Martí Alsina. Fijado el precio de la obra en 153 duros, la cantidad aparece repartida entre un número importante de prestamistas a los que acude Martí Alsina para poder sufragar la cuantía económica del encargo.

En el caso del segundo documento, se trata de un recibo, fechado en Barcelona el 6 de abril de 1881, en el que Battistuzzi afirma haber recibido, de manos de Martí Alsina, la cantidad de 12 duros por: «una acuarela representando un punto de vista de Barcelona, tomado desde la carretera de la bona nova»⁸⁶.

La aparición de un incipiente mercado artístico contribuyó a divulgar el trabajo de Battistuzzi y, sobre todo, favoreció su conversión en mercancía, en producto de consumo destinado a satisfacer las necesidades de las capas sociales

acomodadas. Los catálogos de las exposiciones celebradas en Barcelona las décadas de 1870 y 1880 brindan el testimonio de la participación del pintor en este tipo de manifestaciones, así como de la presencia mayoritaria de obras pertenecientes al género de las *vedutti*. Sin ir más lejos, entre el 12 y el 24 de diciembre de 1873, la galería de Josep Monter, localizada en la calle Escudillers, mostró al público barcelonés la que sin duda puede considerarse como una de las obras más representativas en el citado género. Fechada en 1873, la pintura con la representación del *Llano de la Boquería*, que actualmente forma parte de la colección del MNAC, fue valorada en la nada despreciable suma de 300 duros⁸⁷. De la importancia de este trabajo da idea el hecho de que el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona conserve una versión reducida de la misma obra⁸⁸ o que el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC custodie un dibujo preparatorio⁸⁹, realizado con el procedimiento de la cuadrícula constructiva, y que, a diferencia de las dos pinturas, no incluye la representación del grupo de personas situado en el primer término de la composición.

En resumen, la ciudad como tema pictórico no supera los convencionalismos del género paisajístico romántico y son escasas, por no decir inexistentes, aquellas propuestas que persiguen una redefinición de los postulados poéticos. A título de ejemplo, muy ilustrativo de la pervivencia de esta tipología de composiciones en las postrimerías del siglo XIX, podemos citar la obra del escenógrafo Francesc Soler i Roviro-sa (1836-1900) *Vista del puerto de Barcelona*⁹⁰ (1889) como una de las expresiones más monumentales —dado su desmesurado tamaño de 218 cm x 730 cm— de la continuidad de este tipo de prácticas compositivas o la del especialista en marinas, Eliseu Meifrèn (1859-1940), autor de una vista del puerto de Barcelona (MNAC 212872) realizada en 1889, que, sin alcanzar el mencionado gigantismo, sí que sigue los mismo parámetros técnicos.

Tampoco podemos menospreciar la aportación de Lluís Rigalt⁹¹ a la configuración de la imagen icónica de la ciudad de Barcelona. Sin distanciarse del tipismo y del pintoresquismo más tópicos, el autor construye un itinerario por algunos de los lugares más emblemáticos de la geografía barcelonesa. A diferencia de otras propuestas de este mismo signo, las realizaciones de Rigalt transmiten un aire más libre y espontáneo. A ello también contribuye la propia naturaleza de las composiciones. Se trata de un conjunto de dibujos, la mayoría de los cuales presenta una factura muy abocetada, sin más pretensiones que las que puedan derivarse de la práctica de ejercitar la capacidad de observación.



Figura 16.
Lluís Rigalt Farriols, *Vista de los tejados de la ciudad de Barcelona* (1867). Gabinete de Dibujos i Gravats, MNAC, Barcelona.

Sin que pueda hablarse de una ruta canónica, lo cierto es que los artistas tendieron a coincidir en la elección de alguno de estos espacios más singulares.

Sin ir más lejos, como ya tendremos ocasión de comentar en el caso de Martí Alsina, Rigalt también representó, en sendos dibujos conservados en el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC, tanto *El mercado del Borne* (MNAC/GDG 6553), una realización del año 1874, como la *Vista de los tejados de la ciudad de Barcelona* (MNAC/GDG 26174) (figura 16), un dibujo del año 1867. Una vista urbana, esta última, que fue captada desde la azotea de la escuela de la Llotja, un lugar estrechamente vinculado a la vida profesional del pintor.

Tiempo habrá de destacar la original aportación de Martí Alsina, autor de algunas vistas urbanas de la ciudad de Barcelona que tienen el mérito de constituir una ruptura con respecto a los modelos precedentes, al convertirse en una prefiguración de la estética moderna. Esta labor pionera es digna de ser ensalzada, porque se produce en un momento avanzado de su itinerario creativo y se caracteriza por explorar, con un carácter muy experimental, nuevos caminos artísticos.

Con anterioridad, el pintor ya había expresado su interés por el cultivo de la temática urbana, si bien estos precedentes aparecen muy influenciados por la continuidad de la estética romántica, en la que el motivo de la ruina, como experiencia desencadenante de evocaciones nostálgicas, fue un lugar común en el imaginario poético romántico. Más allá de la referencia temática, en las dos pinturas: *Ruinas del Palacio* (1859) y *Ruinas de la iglesia del Santo Sepulcro*



Figura 17.
Ramon Martí Alsina, *El Borne antiguo* (hacia 1868-1870). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

(1862), conservadas ambas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, también descubrimos recursos figurativos característicos del citado movimiento artístico.

Sin ir más lejos, el punto de vista desde el que se representan ambos conjuntos monumentales es deudor de los modelos y las tipologías que, unos años antes, había introducido Lluís Rigalt. En su primer término, las dos composiciones incluyen un grupo de personajes que son representados mientras realizan diversas acciones. Se trata de un recurso figurativo anecdótico. Conviene puntualizar que, en el caso de la segunda imagen, las actuaciones desarrolladas resultan muy inverosímiles e incluso cuesta trabajo reconocer el sentido lógico de las mismas.

Localizadas en el escenario del antiguo mercado barcelonés del Born y en otros lugares de la ciudad, las escenas urbanas representadas por Martí Alsina nos acercan a una tipología iconográfica con connotaciones sociales.

Sin embargo, en términos formales, esta iconografía es deudora de la pintura de género, de las escenas de costumbres pintorescas, y muestra evidentes analogías con el precedente histórico de los denominados bamboccianti⁹², pintores de origen flamenco y holandés activos en la ciudad de Roma a principios del siglo XVII. Realizadas en una fecha indeterminada, a pesar de que algunos autores, sin gran fundamento, tienden a emplazarlas en los últimos años de la década de 1860, estas imágenes callejeras son muy originales, porque apenas si existen precedentes de esta tipología en la historia de la pintura catalana. A nuestro juicio, si bien son motivos recurrentes

en la tradición pictórica occidental, creemos que responden a una sensibilidad muy moderna, porque superan los estereotipos y los anacronismos habituales.

En el caso de la obra *El Borne antiguo* (figura 17), que forma parte de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAM 10535), el pintor nos ofrece una amplia visión de una multitud que despliega una actividad frenética, sin detenerse en la descripción anecdótica de las acciones representadas ni de los objetos que completan la escena. Las figuras aparecen abocetadas, con rostros poco definidos en sus rasgos, lo que brinda a la pintura un aspecto inacabado que termina por convertirse, aunque pueda resultar contradictorio, en su mayor atractivo.

Podría decirse que Martí Alsina, sin pretenderlo y de manera accidental, prefigura, o como mínimo anticipa, en el contexto de la historia de la pintura catalana, un tema de una extraordinaria relevancia estética: el de la ciudad como fuente de sensaciones ópticas y estéticas, en que el verdadero protagonista de la composición es el de la multitud anónima. De hecho, no deja de resultar indicativo el uso de un tratamiento compositivo que no incluye ningún tipo de jerarquización.

Aparte de las fuentes tradicionales que ya hemos mencionado, la iconografía de estas escenas muestra evidentes coincidencias compositivas con la obra de algunos pintores contemporáneos. Por ejemplo: los escenarios abigarrados, llenos de personajes que ocupan todo el espacio pictórico —lo cual crea una especie de efecto de *horror vacui*— forman parte del repertorio del



Figura 18.
Ramon Martí Alsina, apuntes para el cuadro El Bornet (hacia 1866-1870). Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC, Barcelona.

pintor alemán Adolph Menzel⁹³ (1815-1905), autor de imágenes de plazas públicas, de mercados al aire libre, cuya factura evoca la de las realizaciones de Martí Alsina. Con buen criterio, el profesor Trenc⁹⁴ amplió el espectro de influencias, en el caso de la temática paisajística, a otros pintores franceses mucho menos conocidos, pero cuya obra Martí Alsina pudo conocer en alguno de sus viajes por tierras francesas.

Para la realización de esta composición, el autor realizó un gran número de bocetos y estudios sobre papel, testimonio de la importancia que concedió a la obra. Muchos de estos dibujos, localizados en el Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC, permiten reconstruir el proceso creativo, el procedimiento analítico con el que el artista abordó los problemas compositivos y cómo estos recursos instrumentales le sirvieron para vencer las naturales dificultades.

Del mismo modo, la existencia de un grupo tan numeroso de producciones informa sobre la atención que su autor prestó al tema. De hecho, se trata de una manera de enfocar el proceso creativo que únicamente encuentra ciertos paralelismos en las composiciones históricas. Como ejemplo representativo de esta forma de proceder, podemos citar el dibujo (MNAC/GDG 214576) (figura 18). Sobre el papel, se percibe el trazo de las líneas verticales y horizontales, eso sí muy tenue, que forma la cuadrícula reticular. El uso de esta metodología tradicional permite comprobar la inseguridad del pintor, que necesita de este recurso instrumental para resolver determinados retos compositivos.

En ambos casos, ha llegado hasta nosotros

un importante grupo de bocetos, estudios de personajes y notas de todo tipo que evidencian un interés fuera de lo común. No en vano conviene recordar que, a la riqueza de obras sobre papel, se suma también un número muy importante de telas en las que el pintor representó este mismo emplazamiento urbano. En concreto, nosotros hemos podido contabilizar un total de cuatro obras, tres de ellas localizadas en el MNAC y una cuarta en una dependencia del gobierno de la Generalitat de Catalunya. Las cuatro pinturas formaron parte de la exposición que, organizada por la Sala Parés, pudo verse en Barcelona el año 1951⁹⁵.

Sin embargo, sigue sin despejarse la incógnita sobre la naturaleza de esta producción, y la impresión positiva, tan favorable, podría quedar desvirtuada si, en realidad, estuviéramos ante un modellino o estudio para la realización de la obra⁹⁶ que conserva el Departament d'Economia i Finances de la Generalitat de Catalunya. Si bien Teresa Guasch dio a conocer⁹⁷ una noticia en la que el propio Martí Alsina utiliza el término copia para referirse a esta última pintura, lo cierto es que la factura tan acabada plantea serias dudas. No deja de resultar un hecho sorprendente que la supuesta copia, lejos de limitarse a mimetizar el modelo, lo que hace es introducir variantes y completar la imagen abocetada. ¿Y qué decir de las medidas de ambas obras, que no son, ni mucho menos, coincidentes? Si se tratara de una copia, parece lógico pensar que no existirían unas diferencias tan acusadas⁹⁸ entre la una y la otra. Lo que también causa extrañeza es la distancia temporal que existe entre la fe-



Figura 19.
Ramon Martí Alsina, *El Borne antiguo* (1878). Departament d'Economia i Finances de la Generalitat de Catalunya.

cha de realización de cada una de las pinturas. Mientras que la tela del MNAC parece plausible considerarla como una realización de finales de 1860⁹⁹, la otra versión fue realizada en una fecha tan tardía como la de 1878.

Este desfase cronológico, cercano a las dos décadas, únicamente podría tener una explicación si la última fuera un encargo privado, de ahí que aparezca firmada y fechada, derivado de la observación y el conocimiento, por parte del cliente, de este precedente. O incluso, aunque la distancia temporal reduce la verosimilitud de esta hipótesis, tampoco podemos descartar una segunda posibilidad: ambas producciones pudieran estar relacionadas y ser contempladas como dos episodios de un mismo encargo pictórico. Esta relación de causa y efecto explicaría el aspecto más abocetado e inacabado de la primera, que, en buena lógica, tendría su lógica culminación en la segunda (figura 19). Para apuntalar esta hipótesis, podemos recordar la existencia de otras dos composiciones del mismo pintor que reproducen este mismo modelo de actuación. Nos referimos a la emblemática pintura *La siesta*, que, como en el caso anterior, también cuenta con dos versiones: una abocetada, propiedad del MNAC, y una segunda, más acabada, firmada y fechada en 1884, de colección particular.

En cualquier caso, las pinturas del Borne constituyen una muestra representativa de una temática que el pintor volverá a abordar en las postrimerías de su vida artística. A finales de la década de 1880, en un momento ya muy avanzado de su carrera, realizó algunas obras en las

que la anécdota ocupa un lugar secundario, ha pasado a un segundo término y el verdadero protagonismo pictórico, en un punto de vista insólito, lo ocupan las terrazas de la ciudad de Barcelona.

Sin duda, se trata de un planteamiento muy moderno, nada convencional, y que nos descubre un lenguaje completamente distinto al de todas sus obras anteriores. El predominio de la paleta grisácea, casi monocroma, el uso de unos colores nada imitativos o un encuadre muy novedoso son todos ellos aspectos muy visibles en la pintura *Vista de Barcelona desde un terrado de la Riera de sant Joan*¹⁰⁰ (figura 20) (MNAC/MAM 4095), fechada en 1889, que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya, y pueden apuntarse como elementos que refuerzan esta sensación de un cambio de rumbo creativo.

Igualmente, cabe atribuirle el mérito de ser un artista pionero en la fijación de una iconografía de la ciudad innovadora y que rompe con el estereotipo de la vista urbana pintoresca, heredera de la tradición dieciochesca. A las características ya apuntadas, hay que sumar el uso de una escritura pictórica muy diferente, que nada tiene que ver con los trabajos anteriores del pintor. De la contemplación de la obra, se desprende una voluntad de experimentación, de descubrimiento de nuevos estímulos visuales. El resultado estético es desigual y ambivalente. Al lado de los elementos más rupturistas, siguen coexistiendo otros fácilmente reconocibles, porque forman parte de su repertorio visual más tradicional. Entre estos últimos, podemos mencionar una factura descuidada que da lugar

a incorrecciones constructivas, particularmente perceptibles en el primer término compositivo.

Lo cierto es que la composición del MNAC formaría parte de una trilogía de obras que, con diferentes variantes, comparten un mismo interés: la imagen despersonalizada de la gran ciudad, contemplada con una mirada y una sensibilidad muy modernas. La vista uniforme y desmonumentalizada de los tejados, sin apenas referentes visuales reconocibles, constituye una aproximación superadora del pintoresquismo romántico. Fechada entre 1883 y 1885, y de un formato muy similar, la pintura *Nieve en los tejados*¹⁰¹, del Museu de Montserrat, puede mencionarse como un precedente de la tela del MNAC. Ahora bien, la primera aún conserva una paleta cromática de colores imitativos y, en términos generales, su aspecto es mucho más naturalista, porque persigue el objetivo de la verosimilitud.

La estela de Martí Alsina

Ni que decir tiene que Martí Alsina es la figura más carismática de todo este grupo de pintores que conforman una generación ecléctica o de transición entre la romántica y la posterior, la simbolista o modernista. En términos generales, se trata de un colectivo muy heterogéneo en el que encontramos formulaciones y sensibilidades muy diferentes entre sí. Con anterioridad, hemos apuntado algunas de estas dificultades que impiden reconocer en todos ellos un estilo compartido o un sentimiento de pertenencia a un mismo colectivo o generación pictórica. De hecho, los pintores que más coincidencia presentan entre sí son los anecdóticos, que si bien no pueden calificarse como propiamente naturalistas o realistas, tampoco se pueden incluir entre los nuevos -ismos, más tardíos, cuando no coetáneos, en el tiempo, y que abren la puerta a la renovación pictórica.

Sin embargo, como los primeros, igualmente se encuentran a caballo entre dos movimientos perfectamente bien definidos y, como ellos, también comparten un lenguaje de hibridación presidido por un alto grado de eclecticismo, si bien su poética los acerca más a un neofortunismo o incluso podrían ser etiquetados como tardopreciosistas, continuadores de la estética fijada por Fortuny. Si regresamos a la primera generación de autores pseudorealistas —a los nacidos en un período anterior—, lo cierto es que no existen entre todos ellos —Benet Mercadé (1821-1897), Antoni Caba (1838-1907) y Simó Gómez¹⁰² (1845-1880)— demasiadas coincidencias estilísticas o una filiación con la obra de Martí Alsina que permita deducir la existencia de una influencia de este último sobre el resto.



Figura 20.

Ramon Martí Alsina, *Vista de Barcelona desde un terrado de la Riera de sant Joan* (1889). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Sin embargo, más allá de la propia autoconciencia que del hecho pudiera haber tenido Martí Alsina, sí que se percibe un claro ascendente, un marcado liderazgo, sobre un grupo de pintores, todos ellos especializados en la temática paisajística, formados entorno a su taller y entre los cuales siempre se han citado¹⁰³, de forma reiterada, los nombres, entre otros, de los siguientes: Joaquim Vayreda, Josep Armet (1843-1911), Modest Urgell (1839-1919), Baldomer Galofre (1845-1902) o Francesc Torrescassana (1845-1918). Parece lógico suponer que un pintor tan prolífico, con un altísimo nivel productivo, un auténtico empresario pictórico capaz de regentar tres talleres al mismo tiempo, con el fin de satisfacer semejante volumen de encargos, se rodeara de ayudantes.

El descubrimiento de varios óleos¹⁰⁴ de pequeño formato, en el mercado artístico, vendría a corroborar el ejercicio, por parte de Martí Alsina, de un magisterio sobre algunos de sus discípulos. De características muy abocetadas, pensados como una primera idea de un planteamiento compositivo, estas producciones, auténticos modellinos, también podrían formar parte de las prácticas habituales del taller de Martí Alsina. En este sentido, no podemos descartar una doble función: como recurso instrumental destinado al aprendizaje y, en segundo lugar, como los modelos pictóricos, salidos de la mano del maestro, que los aprendices o colaboradores trasladan a telas de gran formato para atender la demanda clientelar.

Tampoco podemos descartar que algunos de estos trabajos preliminares sirvieran, como

una especie de muestrario, para que los clientes pudieran escoger el tema que más les gustara. Aunque alguno de ellos pueda resultar muy convencional, en general, sorprenden por su vivacidad, la rapidez de ejecución y un planteamiento visual muy atrevido. Al respecto, podemos mencionar, como uno de los más singulares, una escena de naufragio que, desde un punto de vista compositivo, recuerda la famosa obra de Géricault *La balsa de la medusa*. Esta referencia ahondaría en el trasfondo romántico que caracteriza buena parte de la producción de Martí Alsina.

Sin duda, discernir la autoría de las obras salidas de la «factoría» de Martí Alsina constituye uno de los grandes retos de la historiografía catalana. Este trabajo de filiación estilística —que sigue constituyendo una asignatura pendiente— ayudaría a identificar la identidad de aquellos pintores que trabajaron a su lado y que lógicamente —a imagen y semejanza de las grandes unidades de producción medieval— debieron formarse siguiendo su estela y sus enseñanzas. Igualmente, cabe imaginar que esta importante empresa pictórica debería de estar organizada de acuerdo con unos criterios de especialización o de división del trabajo. Al respecto, apuntamos, como una hipótesis de trabajo basada en comparaciones estilísticas, la posibilidad de que las figuras humanas de algunas de las obras, firmadas por Martí Alsina, fueran realizadas por Joaquim Vayreda.

De hecho, como ya demostraron Jordi Carbonell i Jordi González, Vayreda se formó¹⁰⁵ en el taller de Martí Alsina y un gran número de producciones suyas atestiguan esta vinculación. Por nuestra parte, podemos añadir algún ejemplo que ilustra perfectamente esta relación artística. Sin ir más lejos, la pintura titulada *Beata y niña*¹⁰⁶, de colección particular, fechada por Carbonell y González entre 1869 y 1872, es una copia mimética de la pintura de Martí Alsina *Pobres*, fechada y firmada en 1858 y propiedad del Museo de Montserrat. Clasificada como una realización de Vayreda, la ficha catalográfica, que puede consultarse en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, incluye muy pocos datos y no proporciona información sobre las medidas de la composición. Por el contrario, sí que revela la procedencia de la misma: la antigua colección Sala; una colección que, como es sabido, pasó a formar parte de los fondos del Museo de Montserrat. Si bien no deja de ser una mera hipótesis de trabajo, parece razonable realizar esta identificación y considerar que lo que en princi-

pio pudo parecer que eran dos realizaciones, en realidad pudiera tratarse de una sola.

A pesar de todo, la filiación estilística entre ambos pintores también es reconocible en la obra titulada *La prima del pintor*¹⁰⁷, fechada hacia 1870 y cuyo canon figurativo es un reflejo exacto del que utiliza Martí Alsina en sus modelos femeninos. Otra obra de Vayreda que responde al arquetipo femenino característico de Martí Alsina es *Campesina haciendo punto*¹⁰⁸, de colección particular.

Estas mismas coincidencias estilísticas se aprecian en algunos paisajes nevados del discípulo, que evocan los modelos del maestro, o en una *Marina*¹⁰⁹, propiedad del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC/MAM 11391), que los autores fechan entre 1873 y 1875. La temática representada por Vayreda en la última obra citada constituyó un motivo paisajístico recurrente en la actividad pictórica de Martí Alsina. Hasta nosotros ha llegado un gran número de obras que, partiendo de un escenario común —el del mar embravecido—, incluyen un gran número de variaciones: naufragios, embarcaciones a merced del temporal, embarcaciones embarrancadas en la playa o, simplemente, la imagen de una tempestad. Todas estas producciones muestran una sensibilidad romántica, casi podríamos decir una cosmovisión panteísta, muy acusada, cercana a la de algunas producciones de Delacroix.

El movimiento de la naturaleza cambiante, las vibraciones atmosféricas, la empatía sentimental con el paisaje o la representación de una realidad fenoménica, constituyen algunos de los aspectos que definen la poética paisajística¹¹⁰ del pintor. Sin duda, se trata de un tipo de composiciones que no tienen parangón en la historia del arte catalán y cuyo aspecto novedoso queda, muchas veces, neutralizado por la deficiente calidad de algunas de estas obras, que acusan una indisimulada intervención de taller.

En definitiva, las pruebas gráficas permiten demostrar el influjo que Martí Alsina ejerció en el desarrollo de la escuela pictórica catalana, una influencia que no se redujo, como podría pensarse, a la vertiente paisajística, sino que también tuvo una repercusión indudable, tanto en la configuración e irradiación de unas determinadas tipologías figurativas como en la decantación, en el caso de alguno de estos seguidores, por el cultivo de la temática de género, destinada a mostrar, en algunos casos de forma idealizada y arcádica, las costumbres del campesinado y las labores del trabajo en el campo.

*. El presente estudio, que ahora ve la luz, nace de la necesidad de profundizar en algunas de las ideas que no pudimos desarrollar en el catálogo de la exposición *Realisme (s). L'empremta de Courbet*. Estas «antiguas» ideas van acompañadas de nuevas aportaciones que complementan, enriquecen, o incluso, en algún caso, rectifican algunas de nuestras anteriores opiniones.

1. M. VAYREDA, «En Ramon Martí i Alsina», *Àlbum literari i artístic de L'Olotí*, diciembre de 1894. Reproducido en M. VAYREDA, *Obres completes*, Barcelona, 1984, p. 669. El interesante panegírico de Vayreda no ha obtenido demasiada repercusión crítica y, de hecho, son muchos los especialistas que siguen desconociendo, o como mínimo omitiendo, su existencia. Yo mismo debo el conocimiento de este texto al profesor Vicente Maestre, a quien agradezco su acostumbrada generosidad.

2. Hemos insistido, sobre estas acusadas intermitencias creativas, en F.M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a una valoració crítica de la pintura “realista” catalana», M. DOÑATE et al., *Realisme (s). L'empremta de Courbet*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011, p. 29-34. En este mismo catálogo de exposición, Cristina Mendoza expresa una posición bastante coincidente: C. MENDOZA, «L'instint alliberador de Ramon Martí Alsina», p. 45. De hecho, no se trata de una apreciación novedosa, si tenemos en cuenta que la imagen de Martí Alsina como un pintor excesivamente impulsivo ya fue fijada inmediatamente después de su muerte. Al respecto, véase F. MIQUEL Y BADIA, «El pintor Martí y Alsina», *Diario de Barcelona*, 1 de enero de 1895, p. 11-13, y R. CASELLAS, «Bellas Artes: Ramon Martí y Alsina», *La Vanguardia*, 1 de enero de 1895, p. 4.

3. Vayreda fue uno de los autores que más contribuyó a fijar esta imagen, al referirse al pintor en los siguientes términos: «[...] però en Martí, fou el revolucionari que, amb el seu geni poderós, esmicolà els antics motlles d'on l'Art sortia faixat d'eterns bolquers i rompé les antigues rutines» (M. VAYREDA, *Obres completes*, cit. supra, n. 1, p. 667).

4. Véase G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, París, 1986, e *Histoire de l'histoire de l'art. De l'antiquité*

au XVIII siècle (I), París, 1995.

5. Al respecto, remitimos al lector a la lectura de nuestra modesta aportación. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 2.

6. En los últimos tiempos, el estudio de su obra ha despertado el interés de diferentes especialistas. Véase M^a T. GUASCH, «Ramon Martí Alsina i la pintura de paisatge», *Cent anys de paisatgisme català* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1994, p. 108-161; «Ramon Martí Alsina i la pintura de paisatge: L'artista i la seva relació amb Argenton», *Ramon Martí Alsina a Argenton. L'entorn familiar i el paisatge. Olis i dibuixos* (catálogo de la exposición), Argenton, 2005, p. 18-25; «Ramon Martí i Alsina», *Artistes catalans. Pintors. Romanticisme i Realisme en el segle XIX*, p. 87-113; M^a Concepción CHILLÓN DOMÍNGUEZ, *El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894): contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita i proposta d'un primer catàleg*, 3 vols. (tesis doctoral inédita), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, y M^a T. GUASCH CANALS, «Ramon Martí Alsina: Una biografia», *Ramon Martí Alsina. El gran dia de Girona. Anatomia d'un quadre* (catálogo de la exposición), Girona, 2010, p. 39-51.

7. De la capacidad productiva de Martí Alsina da buena cuenta un documento, fechado en Barcelona el 7 de febrero del año 1867, en el que se menciona la existencia de un número cercano a los 12.000 dibujos, «en su mayoría estudios del natural de paisajes, marina, figura humana, animales, entre ellos cerca tres mil quinientos estudios de fieras...», *Carpeta Elias Miguel, legajo 3*, Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fondo Ramón Martí i Alsina, FP11. Buena parte de esta documentación ha sido exhumada por M^a Concepción CHILLÓN DOMÍNGUEZ, «Notícies inèdites de l'arxiu familiar de Ramon Martí Alsina (1826-1894)», *Locus Amoenus*, 10, Bellaterra, 2009-2010, p. 227-242.

8. Al ser su primer biógrafo, cabe atribuir a Folch i Torres el mérito de fijar la primera imagen del artista. Véase J. FOLCH I TORRES, *El pintor Martí Alsina: Els precedents artístics, l'home i l'artista, l'obra*, Barcelona, 1920.

9. El lector puede consultar

algunos ejemplos de este repertorio anecdótico en J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, «L'aprenentatge amb Ramon Martí i Alsina», *Joaquim Vayreda*, Sabadell, 1994, p. 19-40. Una visión complementaria de la anterior es la de M^a C. CHILLÓN DOMÍNGUEZ, «Consideracions de taller», *El pintor Ramon Martí...*, cit. supra, n. 6, I, p. 253-263.

10. Una primera aproximación, meritoria, por el esfuerzo que ha representado para su autora, al proceso de configuración del catálogo del pintor, la encontramos en la tesis doctoral de M^a C. CHILLÓN DOMÍNGUEZ, *El pintor Ramon Martí...*, cit. supra, n. 6, II.

11. Véase G. BORRÁS GUALIS, *Cómo y qué investigar en historia del arte: Una crítica parcial de la historiografía del arte español*, Barcelona, 2001.

12. El pintor tendría ocasión de conocer la obra de Courbet, en alguno de los viajes que realizó a París, en las décadas de 1850, 1860, 1870 y 1880. Por desgracia, las pruebas documentales que permiten verificar estos viajes siguen siendo muy poco consistentes. Como última aportación al tema, remitimos al lector a la lectura del artículo de M^a C. CHILLÓN DOMÍNGUEZ, «Notícies inèdites de l'arxiu familiar de Ramon Martí Alsina (1826-1894)», *Locus Amoenus*, 10, Bellaterra, 2009-2010, p. 229-232. Por nuestra parte, podemos mencionar la existencia de varios dibujos pertenecientes a la colección del Gabinete de Dibujos y Grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya, fechados en París en el periodo de tiempo que va de agosto de 1878 a noviembre del mismo año. En una de las obras (MNAC/GDG 1675 D), fechada el mes de agosto del citado año, aparece representada, mientras lee, la hija del pintor, Anita. Un segundo dibujo (MNAC/GDG 1718 D) atestigua una visita de Martí Alsina a la Exposición Universal, celebrada ese mismo año. La doctora Chillón realiza algunas aportaciones documentales que demuestran la presencia del pintor en la ciudad en el año 1878. Véase M^a C. CHILLÓN DOMÍNGUEZ, «Consideracions de taller», cit. supra, n. 6, I, p. 131-133.

13. Sin ir más lejos, podemos mencionar un estudio de síntesis, muy reciente, en el que sus autores realizan aportaciones teóricas de gran calado intelectual

y muy sugerentes. Véase C. DELACROIX et al., «Histoire de l'art: quelle histoire? Quel art?», *Historiographies: Concepts et débats*, I, París, 2010, p. 195-207.

14. Cabe atribuir a Fontbona el mérito de utilizar esta convención histórica para calificar, de manera muy adecuada, el periodo artístico. Véase F. FONTBONA, «L'època de la Restauració», *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, Barcelona, 1983, p. 209-242, *Història de l'Art Català*, V. También es importante la aportación de E. TRENC, «L'art català de la Restauració: El decenni 1880-1890», *Recerques*, 15, Barcelona, 1984, p. 161-174. Más recientemente, M. FREIXA, «Pensament estètic, gust i consum de les arts», en R. GRAU (ed.), *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Barcelona, Seminari d'Història de Barcelona, 2010, p. 163-190, *Quaderns d'Història*, 16.

15. Sobre este particular, nos parece muy acertada la interpretación de G. PREVITALI, «La periodizzazione della storia dell'arte italiana», *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Questioni e Metodi*, I, p. 3-95.

16. Véase E. CASTELNUOVO y C. GINZBURG, «Centro e periferia», *Storia dell'arte italiana...*, cit. supra, n. 15, p. 283-352.

17. Sobre esta cuestión, véase E. OCAMPO y M. PERAN, *Teorías del arte*, Barcelona, 1991.

18. Recientemente, hemos planteado algunas de estas cuestiones en F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 2, p. 25-29.

19. Resultan muy estimulantes las acertadas matizaciones que realizan E. CASTELNUOVO y C. GINZBURG, «Centro e periferia», cit. supra, n. 16.

20. M. FREIXA, «La història del gust ...», cit. supra, n. 14, p. 179-185.

21. Véase F. FONTBONA, «Els clients de la pintura realista», en M. DOÑATE et al., *Realisme(s)...*, cit. supra, n. 2, p. 113-123, y del mismo autor: «Associacionisme, mecenatge i col·leccionisme d'art entre els burgesos catalans del segle XIX», *Revista de Catalunya*, 160, març de 2001, p. 59-77.

22. Sobre el uso de este término en el contexto cultural y social en el

que vio la luz, véase M. A. CODES LUNA, «La febre d'Or: Escenes de la nova burgesia», *La febre d'Or: Escenes de la nova burgesia*, Barcelona, 2011, p. 35.

23. Véase M. LLADÓ, «Movimiento naturalista durante "La renaixença": expresiones pictóricas», en Y. LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1988, p. 287-298. Para Lladó, la obra de Planella es un modelo de la denominada «pintura de obreros». La pintura fue exhibida en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Véase PLANELLA RODRÍGUEZ, *La niña obrera. Exposición Universal de Barcelona. Catálogo especial de las obras de pintura, dibujos, grabados, litografías, acuarelas, etc. Sección española del Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, 1888, cat. núm. 248, p. 15. De la fortuna expositiva de la pintura, da buena muestra el hecho de que también pudo verse en la exposición colectiva, celebrada tres años antes. Véase *Catálogo general ilustrado de la primera exposición de acuarelas, pinturas al óleo y esculturas celebrada por el centro de acuarelistas*, Barcelona, Museo Martorell, 1885, cat. núm. 247, p. 97 y fig. p. 8. La obra se puso a la venta al precio de 750 pesetas.

24. Véase F. CALVO SERRALLER, *Imagen romántica de España: Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

25. Compartimos las acertadas observaciones que realiza Nochlin. La autora incide sobre la enorme dificultad que presenta la definición de la temática social en el arte realista. Véase L. NOCHLIN, *El realismo*, Madrid, 1991, p. 39-43.

26. La existencia de una corriente realista fue defendida por G. P. WEISBERG, *The realist tradition: French painting and drawing. 1830-1900*, The Cleveland Museum of Art, 1980.

27. A nuestro juicio, resulta muy sorprendente la inclusión, en esta escuela realista, de cualificados representantes del impresionismo, como, por ejemplo, Manet o Degas. Véase G. P. WEISBERG, *The realist tradition...*, cit. supra, n. 26.

28. A falta de un estudio que valore este movimiento en toda su extensión y complejidad, sigue siendo obligada la consulta de la obra de F. FONTBONA, «L'època de la...», cit. supra, n. 14, p. 209-242. Recientemente, y bajo la

dirección del propio Fontbona, han aparecido otros estudios de Carlos González, Montserrat Martí y Jaume Socias, que realizan una mirada panorámica sobre la pintura de esta época. Véase «En paral·lel al Modernisme», en F. FONTBONA (dir.), *El Modernisme*, V, Barcelona, 2004, p. 101-120 y 133-150. Curiosamente, la sucesión estilísticos como criterio de ordenación y clasificación artística deja paso a una fórmula mucho más abierta y con unas connotaciones políticas e históricas.

29. Para un análisis del pensamiento estético de N. Oller, véase A. YATES, *Narcís Oller: Tradició i talent individual*, Barcelona, 1998; R. CABRÉ, *La Barcelona de Narcís Oller: Realitat i somni de la ciutat*, Valls, 2004, y M. A. CODES LUNA, «La febre d'Or...», cit. supra, n. 22, p. 27-43.

30. Véase G. FERRÉ, *La febre d'or, 1881-1882* (tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 1980.

31. Al respecto, véase F. CABANA, *La burgesia catalana: Una aproximació històrica*, Barcelona, 1994.

32. Tuvimos ocasión de realizar una descripción de las características de la pintura de la época en F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «La pintura de Francesc Masriera: entre l'ideal cosmopolita i la realitat localista», a *Els Masriera* (catálogo de la exposición), Barcelona, Museu d'Art Modern, 1996, p. 9-23.

33. Recientemente, hemos tenido la oportunidad de reflexionar sobre el uso y el significado restrictivo de estas etiquetas historiográficas. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes de Marià Fortuny», *Locus Amoenus*, 10, Bellaterra, 2009-2010, p. 243-258.

34. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «La pintura de...», cit. supra, n. 32, en *Los Masriera*, Salamanca, 1999, y M^a T. SERRACLARA, «Josep i Francisco Masriera», *Artistes catalans pintors: Romanticisme i realisme en el segle XIX*, Barcelona, 2008, p. 344-359.

35. Véase M^a A. CASCANTE GOMIS, «Romà Ribera i Cirera (1848-1935)», *D'Art*, Barcelona, 1977, 3-4, p. 49-64, y F. FONTBONA, *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, 1975 y, más recientemente, del mismo autor,

«Romà Ribera», *Artistes catalans pintors. Romanticisme i realisme en el segle XIX*, Barcelona, 2008, p. 192-209. Es muy interesante la lectura contextualizada de la obra de Romà Ribera que realiza Trenc. Véase E. TRENC, «L'art català de...», cit. supra, n. 14, p. 168-169.

36. J. CORTÉS, «La exposición-homenaje de Miralles y Caba: El pintor Francisco Miralles», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, enero-junio de 1947, V, p. 110-123, y R. SANTOS TORROELLA, *El pintor Francesc Miralles (1848-1901): con un catálogo analítico*, Barcelona, 1974.

37. Véase C. MENDOZA I GARRIGA, «Josep Cusachs i Cusachs», *D'Art*, cit. supra, n. 35, p. 65-69; P. MORA PIRIS, *Josep Cusachs i Cusachs*, Barcelona, 1988, *Josep Cusachs i Cusachs: 1851-1908*, Barcelona, 2001, y J. GONZÁLEZ LLÀCER, «Josep Cusachs», *Artistes catalans pintors: Romanticisme i realisme en el segle XIX*, Barcelona, 2008, p. 376-389.

38. Véase Joan Ferrer i Miró, Barcelona, 1997.

39. Un repertorio gráfico de la fortuna de estas prácticas lúdico-sociales puede encontrarse en M. A. CODES LUNA, *La febre d'Or...*, cit. supra, n. 22.

40. Por ejemplo, el profesor Trenc fue uno de los primeros especialistas en defender esta tesis. Véase E. TRENC, «Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la Restauración», en Y. LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo...*, cit. supra, n. 23, p. 299-310. Anteriormente, ya se había expresado en la misma dirección, véase E. TRENC, «L'art català de...», cit. supra, n. 14, p. 165-171.

41. Sobre la importancia de este motivo artístico en la obra de Courbet, véase S. LE MEN, «Courbet, painter of sleep and nightmares», en K. HERDING y M. HOLLEIN (ed.), *Courbet. A dream of modern art*, Frankfurt, 2010, p. 37-42.

42. Se trata de una expresión muy afortunada que sintetiza la orientación estética de este fenómeno social. Véase C. GRACIA, «Francisco Domingo y el mercado de la *high class painting*», *Fragmentos*, Madrid, 1989, p. 15-16, p. 130-139.

43. Al respecto, véase M. ROGLÁN, «Desde París al mundo:

pintores españoles del siglo XIX comercializados por Goupil & Cie y Boussod, Valadon & Co. (inventarios, 1846-1919), *Preludio al modernismo español: De Fortuny a Picasso*, Alburquerque (Nuevo Méjico), 2005, p. 314-327

44. La obra sintetiza, de forma modélica, las características físicas y técnicas de este estilo internacional. Para empezar, es un óleo de reducido tamaño (24,1 cm x 31,7 cm) y que utiliza la tabla como soporte, lo cual ayuda a potenciar su factura preciosista. Aún así, la pintura, propiedad de The Corcoran Gallery of Art de Washington, destaca por su atrevido encuadre y por una sensibilidad muy moderna que le conceden un enorme atractivo visual. Véase M. ROGLÁN, «Román Ribera. Café...», cit. supra, n. 43, cat. núm. 14, p. 128, fig. p. 129.

45. Véase C. GONZÁLEZ y M. MARTÍ, «Román Ribera Cirera», *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, 1989, p. 210-214, y M. ROGLÁN, «Román Ribera. Café...», cit. supra, n. 43, p. 349-350. El autor incluye un apéndice, con todos los asientos: del núm. 362 al 386, que documenta la fortuna de Ribera en el mercado norteamericano.

46. Es Francesc Fontbona el autor que defiende con más ahínco la orientación realista de la obra de Ribera. Véase F. FONTBONA, «Romà Ribera...», cit. supra, n. 35, p. 194.

47. París, 27 de octubre de 1877, f. 7. *Cartes de Romà Ribera Cirera a Pere Borrell del Caso, 1873-1886*. Biblioteca de Catalunya (BC), ms. 2916.

48. París, 27 de octubre de 1877, f. 7. *Cartes de Romà...*, cit. supra, n. 47.

49. París, 20 de noviembre de 1885, f. 69-70. *Cartes de Romà...*, cit. supra, n. 47.

50. Véase E. TRENC, «Costumbrismo, realismo y...», cit. supra, n. 23.

51. Este entorno pictórico ha sido descrito por I. COLL, «Rusiñol i la pintura europea», I. COLL, *Rusiñol i la pintura europea*, Sitges, 2006, p. 36-37.

52. La permeabilidad de la obra de Rusiñol a la influencia nórdica ya fue indicada por I. COLL, «Rusiñol i la...», cit. supra, n. 51.

53. Al respecto, son muy

sugerentes las reflexiones que realiza G. P. WEISBERG, «Reframing naturalism», *Naturalist painting, photography, theatre and cinema. 1875-1918*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2010, p. 19-29. Igualmente, resulta obligada la consulta del clásico estudio del propio G. P. WEISBERG, *Beyond Impressionism: The naturalist impulse*, Nueva York, 1992.

54. Véase Albert Edelfelt: *1854-1905 Jubilee Book*, Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 2004.

55. *Fernand Pelez, 1848-1913: la parade des humbles*, París, Petit Palais, 2009.

56. Como icono paradigmático de este impulso de época, puede mencionarse la pintura de Pablo Picasso, *Ciencia y caridad*, propiedad del Museo Picasso de Barcelona. Véase M. GUAL, «Carrera d'artista: l'obra en context», *Ciència i Caritat al descobert*, Barcelona, Museu Picasso, 2010, p. 10-31. Otro ejemplo muy característico es el de la pintura de Luis Jiménez Aranda titulada *Una sala del hospital durante la visita del médico-jefe* (1899), un lienzo de grandes dimensiones, 290 cm x 445 cm, que forma parte de las colecciones del Museo Nacional del Prado.

57. Evidentemente, se trata de una alusión directa al movimiento nacido en el seno de la sociedad soviética y que aparece asociado al triunfo de la revolución soviética, el año 1917. Al respecto, véase G. LUKÁCS, *Problemas del realismo*, Méjico, 1966.

58. Resulta obligado mencionar el clásico estudio de T. J. CLARK, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, 1981.

59. Si por pintura social entendemos un posicionamiento ideológico del artista, que se traduce en la aparición de una pintura de denuncia de la situación de la clase obrera, no reconocemos en la pintura catalana un fenómeno de estas características. En este sentido, resulta muy sugerente el artículo de F. FONTBONA, «Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?», *Actes del col·loqui internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 21-30. Más recientemente, C. B. LORD, «Casas and the Chronicle of social life», *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró*,

Dalí (catálogo de exposición), Cleveland, 2006, p. 120-124. Para una aproximación más política y social, véase T. KAPLAN, *Red City, Blue period: Social movement's in Picasso's Barcelona*, Berkeley, University of California Press, 1992.

60. Marià Vayreda caracteriza este ideal estético de la siguiente manera: «[...] els seus patrons eran models vius, homes de carns i ossos contractats al moll de la Riba, llogats per pocs diners a les portes de les esglésies o sortits d'entre les dames de l'aristocràcia barcelonina» (M. VAYREDA, *Obres completes*, cit. supra, n. 1, p. 669).

61. Compartimos la visión expresada por J. A. CARBONELL, «Els fonaments romàntics de la pintura catalana vuitcentista», *Serra d'Or*, Montserrat, diciembre de 1995, 432, p. 69-74. Igualmente, resulta muy sugerente la lectura ideológica y sociológica que, sobre el arte de este período, realiza V. MAESTRE, «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX», *L'Avenç*, 8-9, Barcelona, 1978, p. 67-73.

62. Nos referimos a la tela de colección particular que pudo verse en la exposición *Realisme(s). L'empremta de...*, cit. supra, n. 2, cat. núm. 60. La fortuna de esta tipología temática la atestigua la existencia de una segunda versión, mucho más tosca, también de colección particular, que incluye muy pocas variaciones y con unas dimensiones prácticamente idénticas. Véase M^a C. CHILLÓN, «La vella del mirall», *El pintor Ramon...*, cit. supra, n. 6, cat. núm. 167, II.

63. Respecto al título de la pintura, un documento de la época vendría a confirmar nuestra intuición. Entre la relación de obras que permanecían en poder de Roman Macaya, uno de los acreedores del pintor, figura una pintura titulada *Vanitas* y cuyo tema es descrito en los siguientes términos: «Vanitas. Media figura de muger (antiguo modelo del autor) cubierto el pecho con faja moruna y mirandose satisfecha en un espejo que le sostiene una negra: figuras tamaño natural». *Cuadros de Martí y Alsina que guarda D. Roman Macaya...*, Archivo del Museu..., cit. supra, n. 7.

64. Remitimos al lector a la lectura de algunos pasajes de la obra de Nochlin. La autora realiza una interpretación de la iconografía sexual representada por Courbet,

que nos parece muy sugerente. Véase L. NOCHLIN, *El realismo...*, cit. supra, n. 25, p. 176-181.

65. «Desnudo femenino», *Pintura española del siglo XIX: Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Museo del Prado, 1992, cat. núm. 29, p. 138, y J. DE LA PUENTE, *El desnudo femenino en la pintura española*, Madrid, 1964, p. 53.

66. Sobre esta cuestión, véase DE DECKER HEFTLER, «Le nu photographique. Art impur. Art realiste», *Photographies*, 6, XII, París, 1984, p. 50-75. He podido acceder a la lectura de este artículo gracias a la generosidad de Rafel Torrella, que me ha facilitado una copia del mismo. Igualmente, B. NÖEL, *Le nu*, París, 1986 y *L'art du nu au XIXe siècle: le photographe et son modèle*, París, 1997. Actualmente, en curso de realización, *Naked before the camera*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 27 de marzo a 9 de setiembre de 2012.

67. Véase, F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a l'estudi de l'obra gràfica de Ramon Martí Alsina», *Ramon Martí Alsina. El gran dia de Girona. Anatomia d'un quadre*, Girona, 2010, p. 134-135.

68. El primer autor en dar noticia de la existencia de este tipo de producciones fue Ricard Mas, comisario de la exposición *El sexe i la rauxa: els artistes catalans i la sexualitat: 1860-2005*, Sabadell, 2005. La exposición incluyó una selección de tres dibujos de Martí Alsina. En una fecha más reciente, la exposición *Realisme(s). L'empremta de...*, cit. supra, n. 2, cat. núm. 62 y 63, también ha mostrado dos realizaciones de estas mismas características; unas obras cuya presencia fue posible gracias a la gentileza de la galería Palau Antiguitats. De hecho, en la misma galería, han podido verse otros ejemplos, si bien mucho menos explícitos. Véase *Ramon Martí Alsina (1826-1894), dibuixos*, Barcelona, Palau Antiguitats, 2011, cat. núm. 27 y 28.

69. Recientemente, hemos apuntado esta dependencia figurativa, si bien el carácter privado y oculto de la emblemática pintura de Courbet obliga a mantener una actitud cautelosa y a pensar en otras vías de irradiación, quizás alguna fuente grabada. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 67. Incide en esta misma línea interpretativa M^a C. CHILLÓN, «Dibuixos de Ramon

Martí Alsina (1826-1894): La passió del geni desconegut», *Ramon Martí Alsina...*, cit. supra, n. 68, p. 7.

70. Véase P. VÉLEZ, *Eusebi Planas (1833-1897). Il·lustrador de la Barcelona vuitcentista*, Barcelona, 1999.

71. Aunque de manera encubierta, encontramos una mención a la realización de este tipo de prácticas artísticas más atrevidas en S. BORI, *Tres maestros del lápiz de la Barcelona ochocentista. Padró, Planas, Pellicer, Monografías históricas de Barcelona*, V, Barcelona, 1945, p. 55-56.

72. En este contexto de excepcionalidad, podemos mencionar el álbum de dibujos de desnudos femeninos que conserva la biblioteca Lambert Mata de Ripoll. Se trata de un álbum encuadernado y en cuya portada puede leerse el siguiente título: *Académias autógrafas de E. Planas*. Firmados y fechados entre 1869 y 1870, los dibujos realizados a lápiz grafito, que forman parte del cuaderno, constituyen un muestrario de un repertorio figurativo cuyo contenido, si bien formalmente evoca los característicos ejercicios académicos, adopta un registro atípico. Las modelos son representadas en actitudes y posturas muy provocativas, visten medias o calcetines y calzan zapatos, lo que cabe interpretar como la implantación de un modelo estético vulgar y un comportamiento social poco refinado y elegante.

73. El lector puede encontrar referencias biográficas del fotógrafo en *Registres: fotografies d'Audouard i A. Esplugas*, Barcelona, 1990, y *El nu femení: fotografia d'Antoni Esplugas*, Sant Cugat del Vallès, 1998.

74. J. FARIÑAS y A. GIL, «Antonio Esplugas i Pau Audouard, dos fotògrafs del segle XIX», *Registres: fotografies...*, cit. supra, n. 73, p. 8-9.

75. La prensa de la época reproduce continuas noticias sobre la requisa e incautación de este tipo de material fotográfico. En su edición del 21 de noviembre de 1894, el diario *La Vanguardia* publicaba la siguiente noticia: «En un Kiosko de la Rambla de Santa Mónica fueron recogidos ayer por la guardia municipal varios cromos, libros y fotografías mágicas, de carácter pornográfico. Los objetos recogidos fueron

puestos a disposición del juzgado». Pueden encontrarse más ejemplos sobre este contexto represivo en M. FERNÁNDEZ I SAGRERA, «El nu femení en l'obra d'Antoni Esplugas», *El nu femení...*, cit. supra, n. 73, p. 10.

76. Véase J. M. TORRES MARTINEZ, *La retina del sabio: Fuentes documentales para la historia de la fotografía científica en España*, Santander, Girona, 2001.

77. Al respecto, véase J. L. GUEREÑA, «Sous le manteau. Les publications érotiques et pornographiques en Espagne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Marques et circuits de la clandestinité», Ciremia, Universidad de Tours, 2006, p. 1-34. Igualmente, J. A. CEREZO, *Literatura erótica en España: Repertorio de obras 1519-1936*, Madrid, 2001, y, recientemente, A. DOMÈNECH, «Apuntes para la historia de la ilustración erótica y pornográfica en la España del siglo XIX», *Tebeosfera*, Barcelona, 31 de diciembre de 2011.

78. Compartimos plenamente la lectura interpretativa que realiza C. REYERO, «Interferencias mentales y sensoriales», *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, 2009, p. 277-302.

79. Las contradicciones que genera la hegemonía del sistema de producción capitalista en la poética de Baudelaire aparecen perfectamente delimitadas en la obra de W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, París, 1979, y H. R. JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, 1995.

80. Para un estado de la cuestión sobre la vida y la obra del pintor, remitimos al lector a la lectura de X. BARRAL I ALTET, «La catedral de Barcelona l'any 1877 i el medievalisme d'Achille Battistuzzi», *D'Art*, 20, Barcelona, 1994, p. 325-348. Por nuestra parte, a las noticias biográficas ya sabidas, podemos añadir una nueva aportación, extraída de los catálogos de exposiciones de la época, según la cual el pintor estableció su residencia en Barcelona en 1862. Véase *Exposición Universal de Barcelona: Catálogo especial de las obras de pintura, dibujos, grabados, litografías, acuarelas, etc., escultura y arquitectura expuestas en la Sección española del Palacio de Bellas Artes*, Barcelona, 1888, p. 7.

81. Las obras, dos pinturas al óleo sobre cartón, con unas medidas idénticas de 32,5 cm x 40,5 cm, formaron parte de la subasta (número de lote 1058) que, organizada por la Sala Balclis, tuvo lugar en Barcelona el 26 de mayo de 2011.

82. M. GARRIGA Y ROCA, *Monografía del monasterio de Santa María de Junyeras de Barcelona: ó sea memoria descriptiva, histórica y arqueológica del mismo [...], noviembre del presente año de 1864*, Barcelona, Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1899. La existencia de una acuarela de Lluís Rigalt, casualmente también fechada en 1867, localizada en este mismo escenario del claustro y casi coincidente en el punto de vista, abunda en favor de la citada identificación. La obra es propiedad del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

83. Sin ir más lejos, MNAC/GDG 780; 781; 66956 o 66962. En su dilatado itinerario personal, encontramos realizaciones sobre papel que documentan una visita al monasterio de Poblet en el año 1870. En concreto, uno de estos dibujos (MNAC/GDG 66959), el que representa una vista de la bodega del monasterio, aparece firmado y datado en la citada fecha. Por otro lado, otras producciones de esta misma institución amplían los escenarios compositivos del artista, al incluir paisajes alpinos que informan sobre el más que probable origen transalpino del autor. Por ejemplo, MNAC/GDG 785, es un dibujo que, al estar realizado de acuerdo con el procedimiento de la cuadrícula, parece estar pensado para ser trasladado a la tela.

84. Sin duda, cabe atribuir a Sebastián Antón Pascual el mérito de ser uno de los coleccionistas que mostró una especial predilección por la obra de Battistuzzi, tal y como documenta el inventario de su patrimonio artístico. Pascual poseía un total de 19 obras del pintor, de las cuales 18 formaban una colección de vistas, todas ellas realizadas sobre cartón, que incluían imágenes de los lugares más pintorescos de la ciudad de Barcelona y de otros enclaves geográficos: Burgos, Sevilla, Córdoba, Zaragoza, Roma, Florencia, Milán o Arles. Véase *Catálogos de pinturas y otros efectos de arte. Indices e inventarios de papeles y libros de D. Sebastián A. Pascual y Dña. María de Bofarull de Pascual, y relaciones y notas*

de alhajas, ropas y demás muebles y efectos (sin fecha ni autoría). Deseo agradecer a los profesores Vicente Maestre y Bonaventura Bassegoda la amabilidad que han tenido al brindarme la oportunidad de consultar el citado documento. Una primera aproximación en la fijación del perfil del coleccionista fue realizada por A. SOLÀ I PARERA, «Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX: Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art», en Francesc FONTBONA y Manuel JORBA (eds.), *El Romanticisme a Catalunya*, Barcelona, 1999, p. 55-56. Más recientemente, B. BASSEGODA, «El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX», *Animes de vidre. La col·lecció Amatller*, Barcelona, Museu Nacional d'Arqueologia, 2010, p. 25-36. Por otro lado, la obra de Martí Alsina ocupó un lugar muy importante en la colección de Pascual, como demuestra el hecho de que llegó a poseer más de 200 obras. Los barceloneses tuvieron la ocasión de contemplar una selección de este rico conjunto patrimonial en la exposición que tuvo lugar el año 1866 y que fue organizada por la Academia de Bellas Artes. Con un total de 45 pinturas, 12 de las cuales fueron cedidas por Sebastián Anton Pascual, Martí Alsina fue uno de los pintores mejor representados en la exposición. Véase *Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1866, cat. núm. 134-178, p. 14-15. Un año más tarde, en el marco de la exposición retrospectiva, el público barcelonés pudo volver a contemplar una importante selección de algunas de las obras que formaban parte de la colección Pascual. Sin embargo, en esta ocasión, la representación incluyó, fundamentalmente, las pinturas de autores antiguos, grabados, esculturas, objetos de mobiliario y de artes decorativas. Véase *Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias celebrada por la Academia de Bellas Artes*, Barcelona, 1867, cat. núm. 919 a 1020, p. 43-46 y cat. núm. 1554 a 1644, p. 65 a 69.

85. Véase Archivo del Museu..., cit. supra, n. 7.

86. Véase Archivo del Museu..., cit. supra, n. 7.

87. *Catálogo de la exposición de pinturas que se celebra en el establecimiento de don José Monter*, Barcelona, 1873, cat. núm. 8, p. 4.

88. Se trata de una tela de pequeño formato, 42 cm x 33 cm, firmada y fechada en 1873. MHCB 1055.
89. MNAC/GDG 66955 D. Para un estudio histórico-artístico del dibujo, véase F. FONTBONA, «Achille Battistuzzi. El pla de la Boqueria», *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, cat. núm. 107, p. 165.
90. El lector puede encontrar algunas claves interpretativas de esta singular creación en R. CASANOVA (ed.), *Retrat de la Barcelona marítima: Una visió de Francesc Soler i Rovirosa*, Museu Marítim de Barcelona, 2009.
91. Al respecto, véase V. DURÁ OJEA, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. III. Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, 2002.
92. Véase *I bamboccianti: pittori della vita popolare nel Seicento* (catálogo de la exposición), Roma, 1950, y N. SPINOSA, «I bamboccianti e la tradizione seicentesca», *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, 11, Turín, 1982, p. 48-56.
93. Vegeu M. FRIED, *Menzel's realism: art and embodiment in nineteenth century*, Berlín, Londres, 2002. En una oportunitat anterior, ya tuvimos ocasión de mencionar estas curiosas coincidencias. Autor de una representación de la Plaza Erbe de Verona, del año 1884, que conserva la Gemäldegalerie Neue Meister de Dresde, la pintura muestra una gran cercanía con el lenguaje de Martí Alsina y su composición del Born. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 2, p. 26.
94. Trenc encuentra un evidente paralelismo con la obra de Antoine Vollon y Norbert Goeneutte, pintores especializados en la realización de vistas urbanas y lugares emblemáticos de la ciudad de París. Véase E. TRENC BALLESTER, «El paisatgisme català i el paisatgisme europeu en el segle XIX abans de l'impressionisme», *Cent anys de...*, cit. supra, n. 6, p. 26.
95. Sobre este particular, véase *La ciudad de Barcelona por R. Martí Alsina*, Barcelona, Sala Parés, 1951.
96. Una imagen fotográfica de la obra apareció reproducida en el pequeño opúsculo editado con motivo de la celebración de la exposición *La ciudad de...*, cit. supra, n. 95, cat. núm. 4. La pintura también formó parte de la exposición *Retrat de Barcelona*, Barcelona, 1995, II, cat. núm. 87, fig. p. 61.
97. Véase M^a T. GUASCH, «Born vell», *Cent anys de...*, cat. núm. 56, cit. supra, n. 6, p. 148-149.
98. La pintura del MNAC tiene unas dimensiones de 47 cm x 84 cm y la del Departament d'Economia i Finances, 55,5 cm x 100,5 cm.
99. Si bien la tela no incluye la fecha de ejecución, las pruebas documentales aportadas por Guasch arrojan la suficiente luz como para corroborar esta propuesta de datación. Véase M^a T. GUASCH, «Born vell», cit. supra, n. 6, p. 148.
100. Véase M^a T. GUASCH, «Vista de Barcelona des d'un terrat de la Riera de Sant Joan», *Cent anys de...*, cat. núm. 62, cit. supra, n. 6, p. 160-161.
101. Véase M^a T. GUASCH, «Ramon Martí Alsina: Nieve en los tejados», *Obras maestras del Museo de Montserrat: De Caravaggio a Picasso*, Madrid, BBVA, 2008, p. 126-127.
102. Creemos que la obra de Gómez no ha gozado del reconocimiento público que, a nuestro juicio, se ha hecho merecedor un pintor de un extraordinario oficio. Sus méritos y calidades —que han puesto de relieve la exposición *Realisme (s). L'empremta de Courbet*— han quedado eclipsados por dos factores: uno accidental, su temprana muerte, y otro, de carácter estético, el sesgo temático de buena parte de sus trabajos. Sin duda, este último aspecto ha contribuido a considerarlo como un pintor arcaizante, partidario de cultivar temáticas extemporáneas. Sin embargo, bajo este supuesto barniz arcaico, la pintura de Gómez enmascara episodios de un gran nivel artístico. Hemos tenido la oportunidad de reivindicar la meritoria contribución de esta casi «olvidada» personalidad al nacimiento de lo que hemos venido en denominar una «corriente revisionista» en el contexto de la pintura catalana ochocentista. Véase F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 2, p. 35-37.
103. Fue Folch i Torres uno de los primeros autores en constatar este fenómeno. J. FOLCH I TORRES, *El pintor Martí...*, cit. supra, n. 8.
104. En concreto, se trata de seis obras de idénticas medidas, 16 cm x 37 cm, y todas ellas firmadas en la parte inferior de la derecha. Conocida la avidez comercial del pintor, tampoco podemos descartar la posibilidad de que su autor decidiera ponerlas a la venta. En este sentido, la documentación personal del pintor incluye un buen número de inventarios en los que figuran obras de pequeño formato que son destinadas a la venta. Véase M^a Concepción CHILLÓN DOMÍNGUEZ, «Notícies inèdites de...», cit. supra, n. 7, p. 238.
105. J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, «L'aprenentatge amb Ramon...», cit. supra, n. 9, p. 19-40, y J. A. CARBONELL PALLARÈS, «Joaquim Vayreda: La introducció del paisatge barbizonià a Catalunya», *Cent anys de...*, cit. supra, n. 6, p. 179-235.
106. J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, *Joaquim Vayreda...*, cit. supra, n. 9, cat. núm. 29, p. 361.
107. J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, *Joaquim Vayreda...*, cit. supra, n. 9, cat. núm. 48, p. 362.
108. J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, *Joaquim Vayreda...*, cit. supra, n. 9, cat. núm. 217, p. 374.
109. J. A. CARBONELL PALLARÈS y J. GONZÀLEZ LLÀCER, *Joaquim Vayreda...*, cit. supra, n. 9, cat. núm. 92, p. 365.
110. Tuvimos ocasión de esbozar los principales rasgos de esta personalidad paisajística en un texto reciente: F. M. QUÍLEZ I CORELLA, «Notes per a...», cit. supra, n. 67, p. 131-132.